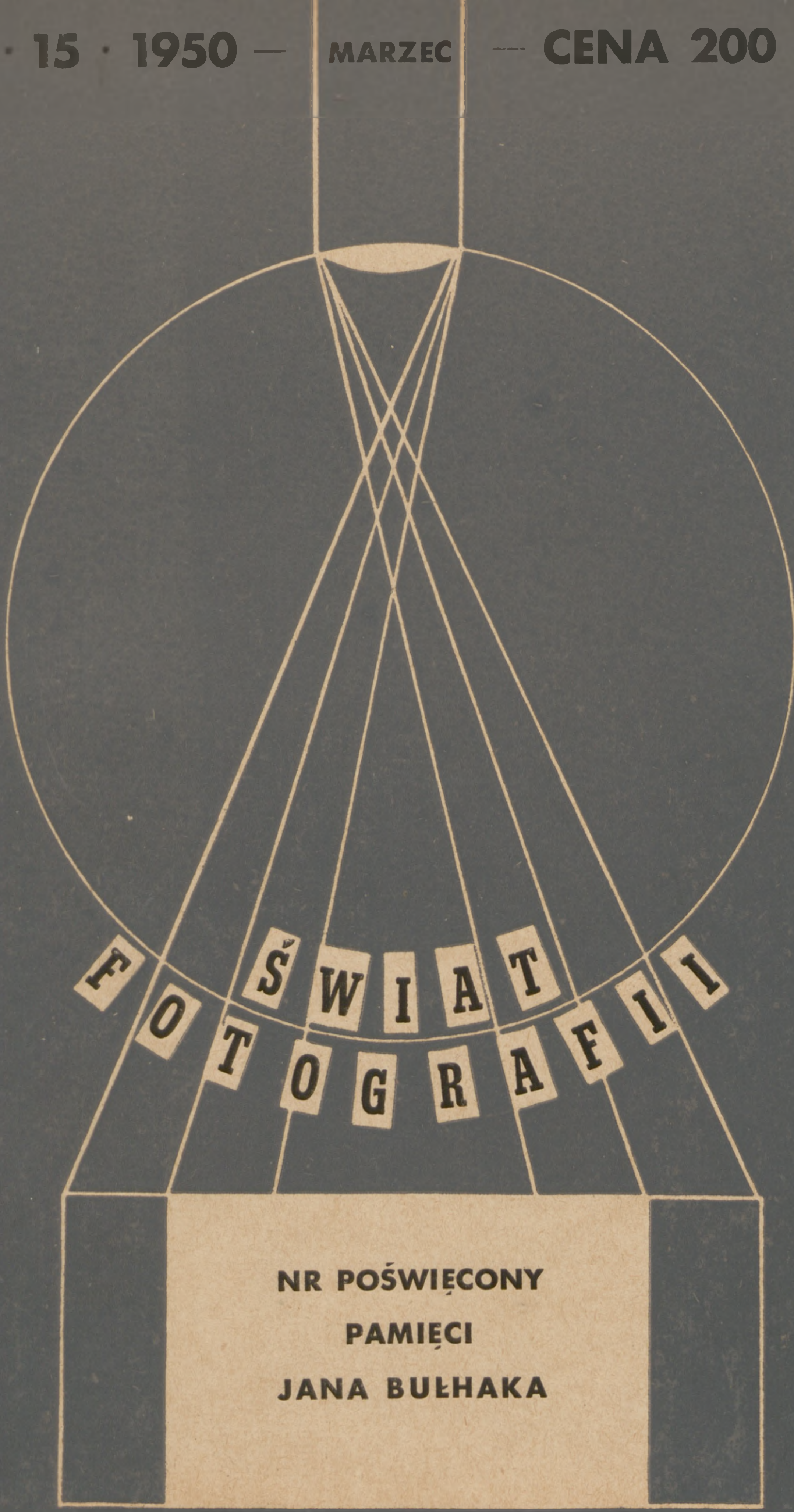
NR · 15 · 1950 — MARZEC — CENA 200 ZŁ



ŚWIAT FOTOGRAFII

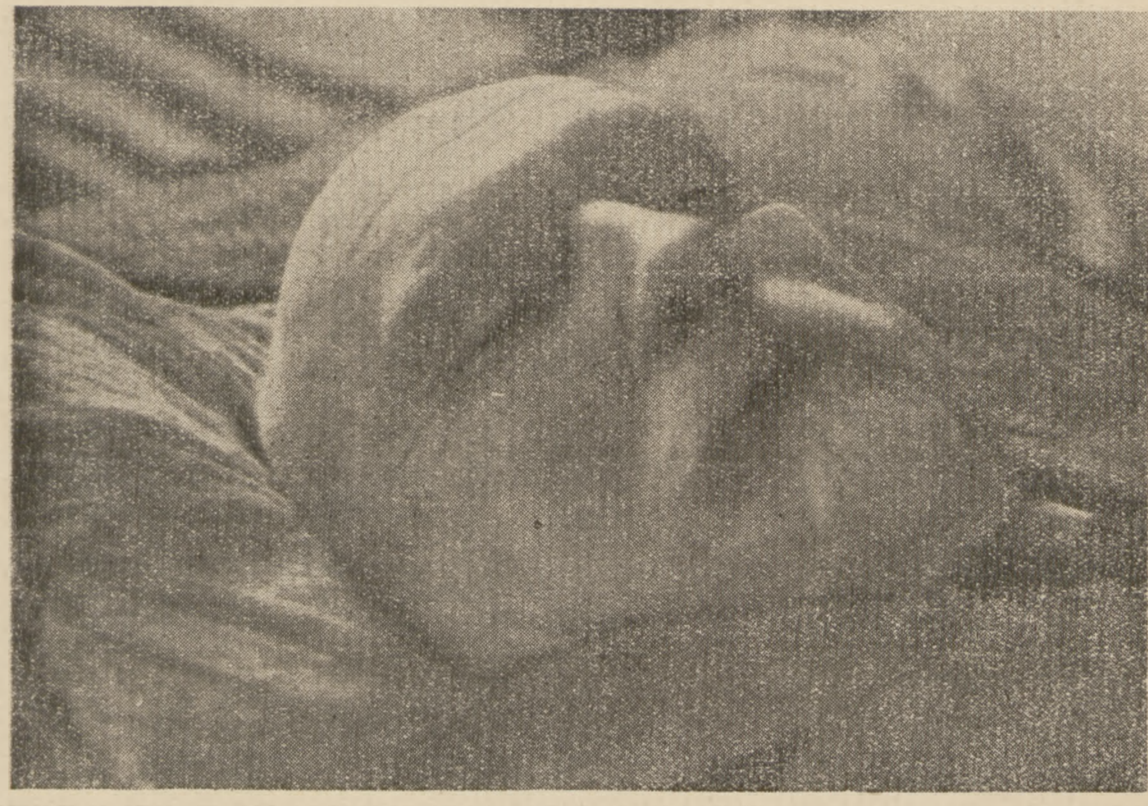
PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V MARZEC 1950 NUMER 15

SPIS RZECZY:



Jan Bułhak na łożu śmierci

fot. Janusz Bułhak

ś. p.

Dnia 4 lutego zmarł na udar serca w Giżycku ś. p.

Jan Bułhak

nestor fotografiki polskiej, twórca fotografii krajoznawczej, autor, publicysta i działacz społeczny, odznaczony orderem Polonia Restituta i Złotym Krzyżem Zasługi. Pochowany został dnia 14 lutego 1950 r. w Warszawie na Cmentarzu Powązkowskim w Kwaterze Zasłużonych.

Okryty głęboką żałobą polski świat fotograficzny zachowa na zawsze w pamięci osobę zmarłego.

Ministerstwo Kultury i Sztuki
Ministerstwo Komunikacji, Biuro Turystyki
Polski Związek Fotografików
Polskie Towarzystwo Fotograficzne
Stowarzyszenie Autorów, Kompozytorów i Wydawców „ZAIKS"
Spółdzielczy Instytut Wydawniczy „Kraj"
Wydawnictwo „Świat Fotografii"

Życiorys Jana Bułhaka

spisany w Warszawie w r. 1947

Urodziłem się w r. 1876 w Ostaszynie, Ziemi Nowogrodzkiej.

Nauki pobierałem w gimnazjum klasycznym w Wilnie w latach 1887—1897. Otrzymałem maturę w r. 1897.

W latach 1897—99 studiowałem na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. W r. 1899 musiałem przerwać naukę z powodu okoliczności rodzinnych i zająć się gospodarstwem rolnym na wsi.

W latach 1905—1912, po kilku latach zajęć rolniczych, zaniechałem tych ostatnich i poświęciłem się systematycznie pracy nad fotografią. W domu na wsi urządziłem ciemnicę i altanę fotograficzną i opanowałem tę sztukę w drodze samouctwa, uzupełnionego w roku 1912 przez terminowanie za granicą u Hugo Erfurtha w Dreźnie i przez podróż po ośrodkach naukowo-artystycznych Niemiec.

W roku 1912 otworzyłem w Wilnie pracownię fotografii artystycznej i pod kierunkiem prof. Ferdynanda Ruszczyca zająłem się inwentaryzacją fotograficzną zabytków architektonicznych wileńskich, rozszerzając stopniowo jej zasięg na dzielnice sąsiednie, a w końcu na całą Polskę. Pracownię moją prowadziłem nieprzerwanie aż do jej pożaru w r. 1944-tym i przez ten czas zgromadziłem 10 tysięcy własnych zdjęć pejzażowych, architektonicznych, etnograficznych i wogóle krajoznawczych z całego kraju.

W r. 1919 powierzono mi stanowisko starszego asystenta i kierownika artystycznego Zakładu Fotografii Artystycznej na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Na tym stanowisku prowadziłem przez 20 lat (do końca roku 1939) wykłady i ćwiczenia praktyczne, przerwane po wybuchu wojny.

W tymże okresie (1919—1939) założyłem w Wilnie Fotoklub Wileński, stowarzyszenie o charakterze artystyczno-towarzyskim, zamkniętym i współdziałałem z innymi przy założeniu Fotoklubu Polskiego, kierując obydwoma zrzeszeniami w charakterze przewodniczącego. Obsyłałem swymi pracami liczne wystawy międzynarodowe, w kraju i za granicą, otrzymując wiele odznaczeń, w tym kilka medali złotych i srebrnych. Otrzymałem za działalność artystyczną i za propagandę za granicą Order Odrodzenia Polski (1922) oraz Złoty Krzyż Zasługi (1935). Zasilałem obficie artykułami z zakresu fotografiki i krajoznawstwa prasę krajową. Napisałem i wydałem 15 książek z tych dwóch dziedzin, wszystkie ilustrowane własnymi zdjęciami i przeważnie wydane własnymi środkami w drodze prenumeraty. Redagowałem dwa pisma fotograficzne wychodzące w Wilnie. Wykładałem tamże na kursach fotograficznych, wygłaszałem odczyty ilustrowane przeźroczami z własnych zdjęć, urządzałem liczne wystawy fotograficzne, w tym jedną międzynarodową. Na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w r. 1929 zorganizowałem w Pałacu Sztuki dział fotografii artystycznej. Zgromadziłem jedną z największych w Polsce bibliotek fotograficznych i największy zbiór prac artystycznych autorów polskich i obcych z zakresu fotografii. Moja kolekcja zdjęć własnych pt. „Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka" dosięga w r. 1939 10 tysięcy zdjęć skatalogowanych w 158 albumach in 4°.

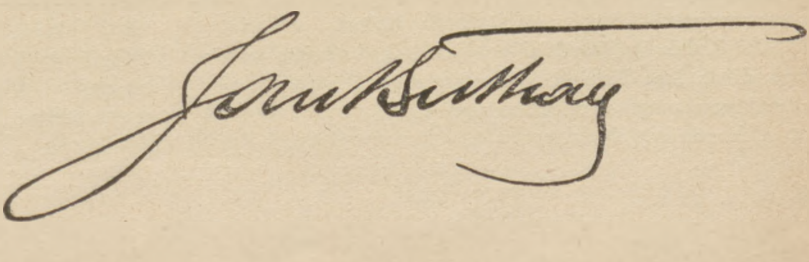
W lipcu 1944 roku pracę całego mego życia i całe moje mienie zniszczył pożar przy odwrocie Niemców i zdobywaniu Wilna przez Armię Czerwoną.

W lipcu 1945 roku opuściłem Wilno i zamieszkałem w Warszawie. W ciągu jesieni 1945 i wiosną 1946 r. wykonałem tysiąc zdjęć zniszczenia i odbudowy Warszawy, które utworzyły w lutym 1946 r. wystawę w Muzeum Narodowym.

W przeciągu roku 1946-go objechałem około 100 miejscowości Ziem Odzyskanych od Łuczan i Elbląga do Szczecina i dokonałem 2000 zdjęć tych ziem ze szczególnym uwzględnieniem Gdańska, miasta i województwa.

Obecnie opracowuję uzdrowiska i krajobraz Śląska i Pomorza.

Marzec 1947 r.



JAN BUŁHAK

Rozdział VII*)

Wiadomości z zakresu fotografii ojczystej

Definicja

Fotografia ojczysta jest to przedstawienie obrazowe kraju, jego powierzchni przyrodzonej oraz znajdujących się na niej działań i dzieł ludzkich w sposób tak prawdziwy, trafny i wyrazisty, żeby to przedstawienie mogło pogłębić znajomość kraju ojczystego i pomnażać radość i dumę jaką przynosi samowiedza narodowa.

W przeciwieństwie do dawnego krajoznawstwa, które poprzestawało na węższym zakresie studiowania zabytków, pejzażu i folkloru, fotografia ojczysta rozszerza krąg zainteresowania do wszystkich plastycznie uchwytnych przejawów bytu ludzkiego i odtwarza nie tylko relikta przeszłości i zjawiska przyrody, lecz całe współczesne życie człowieka, ziemi i kraju ojczystego.

Fotografia ojczysta ma za przedmiot krajoznawstwo uniwersalne.

Cele

Fotografia ojczysta ma na celu liczne korzyści kulturowe i materialne służące przy pomocy zorganizowanej sieci i placówek zarówno nauce i piśmiennictwu, jak informacji i propagandzie, i zaspokajając wogóle przeróżne potrzeby życia cywilizowanego. Najwyższym jednak jej zadaniem jest poznanie wewnętrznej istoty narodu przez wkraczanie badawcze do jego materialnych i psychicznych ośrodków.

Przedmiot

W związku z powyższymi określeniami przedmiotem fotografii ojczystej jest życie uniwersalne, to jest życie człowieka i przyrody w całej rozciągłości tego pojęcia. Życie to wyrażają pomiędzy innymi następujące rodzaje

1. Ziemia w znamiennych rysach jej powierzchni czyli krajobraz malowniczy i dokumentarno-przyrodniczy. Kształtowanie się krajobrazu w myśl założeń naukowych i warunków gospodarczo-społecznych. Związek pomiędzy człowiekiem a przyrodą i ich wzajemne oddziaływanie.

2. Góry. Krajobraz wysokogórski i podgórski. Osobliwości flory i fauny górskiej. Taternictwo. Schroniska górskie. Narciarstwo i inne górskie sporty zimowe.

3. Woda. Morze. Wybrzeże morskie. Porty. Jeziora, rzeki, pochylnie, młyny, turbiny. Rybołówstwo i żegluga — śródlądowe, pobrzeżne i dalekomorskie.

4. Komunikacja. Drogi żelazne, szosy i autostrady. Gościńce trakty i drogi boczne jako element malowniczości w pejzażu wiejskim. Obsada dróg drzewami. Środki lokomocji lądowe, wodne i powietrzne.

5. Rolnictwo, ogrodnictwo, leśnictwo. Rola jej uprawa i sprzęt. Łąki i pastwiska. Hodowla koni i bydła. Praca rolnika i hodowcy. Sposoby i narzędzia pracy, dawne i nowoczesne. Ogrodnictwo. Sady owocowe i warzywne. Parki i ogrody. Aleje, skwery i zieleńce. Style ogrodnictwa. Zielona architektura (planistyka). Stacje klimatyczne, zdrojowiska, uzdrowiska. Miejsca wczasów pracowniczych. Parki narodowe i rezerwaty. Lasy. Doniosłość lasów hydrograficzna i wartość zdrowotna i pejzażowa. Przemysł drzewny. Tartaki, smolarnie i terpentyniarnie. Łowiectwo leśne i polne. Gatunki drzew. Drzewa jako indywidua. Portrety drzew.

6. Budownictwo jako wyraz epoki i jako wskaźnik stanu zamożności i kultury narodowej. Budownictwo dawne a współczesne. Powojenne ruiny, przebudowa i odbudowa zniszczonych miast i wsi. Style architektoniczne. Odróżnianie dzieł stylowych od przygodnych i nijakich, świadczących o skażeniu smaku i upadku kultury. Miasto. Zabudowa miast w przykładach dodatnich i ujemnych. Urbanistyka a przemiany socjalne. Zabytki budownictwa drewnianego. Osiedla skupione i odosobnione. Miasteczko. Siedziby ludzkie na wsi. Wioski, kolonie, osady zaścianki, futory, kolektywy rolnicze. Budownictwo fabryczno-przemysłowe. Fabryki huty, warsztaty. Gmachy publiczne. Dworce kolejowe. Halle, sale zebrań, domy towarowe i spółdzielnie. Domy ludowe i świetlice. Sanatoria, szpitale, domy zdrojowe, boiska i stadiony. Szkoły wyższe i niższe. Kliniki i pracownie naukowe. Budownictwo dawne, użytkowe i monumentalne. Zamki, pałace, i dwory, świątynie i domy kultów religijnych. Kaplice, figury i krzyże przydrożne. Cmentarze.

7. Kopalnictwo. Kamieniołomy. Górnictwo, przemysł węglowy i naftowy. Cechy szczególne terenów kopalnianych.

8. Praca w rękodzielnictwie, handlu i przemyśle. Jej narzędzia, teren i otoczenie. Człowiek pracy w działaniu i wypoczynku. Wczasy wakacyjne pracowników i młodzieży szkolnej. Obozy letnie. Sporty. Obchody i manifestacje publiczne. Ubiór i wygląd pracownika w zależności od charakteru jego zawodu. Praca w epokach minionych.

9. Dom, podwórze, obejście gospodarskie. Prymitywne narzędzia pracy i takież środki lokomocji. Wnętrza mieszkalne, meble i statki, uroczystości rodzinne, obrzędy zwyczajowe i religijne.

---

*) Od Redakcji: Rozdział ten jest zakończeniem ostatniego dzieła Jana Bułhaka zatytułowanego „Fotografia Ojczysta“ napisanego i opracowanego definitywnie w ciągu ostatnich miesięcy życia.

10. Sztuki plastyczne, retrospektywne i współczesne. Zabytki przeszłości. Inwentaryzowanie i konserwacja zabytków i przedmiotów sztuki. Rzeźba i malarstwo religijne w interpretacji prymitywnej. Sztuka ludowa. Tkactwo użytkowe i zdobnicze. Stolarstwo, ciesielstwo. Zabawkarstwo. Stroje ludowe.

11. Świat zwierzęcy i roślinny właściwy danej dzielnicy i charakteryzujący ją w sposób szczególny. Wybitne okazy flory i fauny w związku z ich ochroną lub tępieniem. Ich znaczenie naukowe, praktyczne lub artystyczne. Przykłady szpecenia krajobrazu i niszczenia przyrodzonych wartości kraju.

Zadania szczególne

Przedstawienie charakterystycznych cech danej miejscowości, gminy, powiatu, dzielnicy w celu zwrócenia na nie powszechnej uwagi i dla zachęcenia do ich zwiedzania i poznania. Dokumentowanie fotograficzne przedmiotów i zjawisk ciekawych lub ważnych, a szybko przemijających. Porozumienie z organami ochrony przyrody i zabytków, ułatwiające zapobieganie zniekształceniom tych przedmiotów.

Metoda pracy

Nie można skutecznie uprawiać fotografii ojczystej w pojedynkę i samopas, bez przynależności do jakiegoś programowego zrzeszenia, poddanego naczelnemu kierownictwu. Organy takiej instytucji winny być centralne i lokalne. Kraj powinien być podzielony na odcinki, odpowiadające podziałowi geograficznemu, lub administracyjnemu i pokryty siecią miejscowych ośrodków, opracowujących fotograficznie dany odcinek. Ogólne planowanie i dysponowanie musi znajdować się w ręku poważnej instytucji centralnej.

Fotograf ojczysty nie może być czynny w izolowaniu od innych towarzyszy pracy i powinien utrzymywać z nimi stałą styczność, ażeby wiedział o zakresie i szczegółach ich pracy i miał możność porównywania jej wyników. Fotografując nawet według własnego wyboru i na własną odpowiedzialność powinien on jednak mieć zawsze na oku pewne ogólne wytyczne, zalecone mu przez wyższe kierownictwo.

Warunki pracy

Jest pożądane, żeby fotografowie poszczególnych regionów rekrutowali się z autochtonów, ich stałych i dawnych mieszkańców. Człowiekowi obcemu, przybyszowi nie przychodzi tak łatwo intymna znajomość danego regionu i całkowite uczuciowe zżycie się z nim. Warunek ten będzie nieraz nieosiągalny praktycznie, ale należy pamiętać o wytycznej. Podstawą bowiem fotografii ojczystej jest sentyment domowy, rodzinny, krajański, te wszystkie czynniki psychiczne, które współdziałają w poznaniu i pokochaniu zakątka rodzinnego, rozszerzającego się z biegiem czasu do okolicy, gminy, powiatu, i tak coraz dalej, aż do całej wielkiej ojczyzny. Nie mogłoby być żywym i płodnym fotografowanie krajoznawcze wykonywane na zamówienie przez płatnych urzędników, niczym nie związanych z terenem, oprócz interesu materialnego. Sama idea fotografii ojczystej nie mogłaby się urodzić bez przywiązania do ogniska domowego, do miejsca pierwszych dziecięcych odczuć i wspomnień. Od małego skromnego domku rodzicielskiego do rozległej, wspaniałej ojczyzny dystans jest bardzo daleki, ale zbliża go i skraca serce. Dlatego w fotografii ojczystej kłaść należy nacisk na stronę uczuciową pracy, przez którą fotografia polska może korzystnie odróżniać się od cudzoziemskiej.

Sprawa zorganizowania kadr fotografów ojczystych pod planowym kierownictwem naczelnym jest u nas jeszcze nowa, dopiero wyłaniająca się z chaosu. podane tu rzuty myślowe są pierwszymi jej próbami i nie roszczą pretensji do wykończenia praktycznego. Celem ich jest tylko sprowokowanie dyskusji i przekazanie sprawy w ręce kompetentne.

Zdjęcia seryjne

Nie wchodząc w szczegóły techniki fotografowania i wyboru jego objektów ustalamy, że pożyteczne i pożądane są zdjęcia seryjne danego objektu, to jest wykonanie kilku zdjęć tego samego przedmiotu, ukazujących go z różnych stron. Jeśli są to zdjęcia plenerowe, to nie należy ich dokonywać razem jedno za drugim, lecz w odstępie kilku godzin czasu, ponieważ tego wymaga dobre oświetlenie różnostronne i ponieważ żaden przedmiot nie może go posiadać jednocześnie.

Znakowanie zdjęć

Negatywy oznacza się numerem porządkowym z dokładnym zaznaczeniem miejsca, treści i daty zdjęcia. Tak samo pozytywy. Format odbitki pozytywowej nie powinien być inny, jak wymiaru 13×18 cm. Jest to wymiar standartowy, przyjęty powszechnie na całym świecie. Formatu tego należy koniecznie przestrzegać, gdyż rozmaitość wymiaru odbitek fotograficznych jest bardzo niedogodna przy przechowywaniu, a zwłaszcza przy manipulowaniu nimi.

Odbitki (powiększenia) należy wykonywać na papierze gładkim i błyszczącym w tonie czarnym, gdyż takie najlepiej nadają się do reprodukowania w druku i najdokładniej informują o szczegółach zdjęcia. Papier półmatowy jako oddający te szczegóły nieco gorzej, może być zaledwie tolerowany, matowy zaś jest całkiem niedopuszczalny, gdyż pochłania szczegóły w cieniach.

Bibliografia

Trudno mówić o bibliografii właściwej przedmiotu nowego, którego pierwszy zarys próbny ukazuje się dopiero w postaci niniejszej pracy. Z natury rzeczy fotografia ojczysta musi się opierać na księgach „Nauki o Polsce", ale ostatnia posiada zakres zbyt wielostronny i obszerny, by mógł być użytkowany w całości. Dla fotografii ojczystej będą użyteczne tylko te działy,

które przedstawiają rzeczy wzrokowo uchwytne i takich trzeba będzie szukać wszędzie po trosze. Trzeba się godzić na eklektyzm, bo klasyfikacja nowopowstających badań życia nie dostaje gotowych ram i musi w początkach posiłkować się improwizacją.

Nie mogąc mieć w zakresie bibliografii danych ścisłych fotograf ojczysty będzie musiał zadawalniać się wskazaniami ogólnymi. Mogą być jemu pomocne następujące rodzaje prac popularno-naukowych:

1. Monografie artystyczne i zabytkowo historyczne, jak np. wydawane obecnie przez Instytut Zachodni i Śląski.
2. Przewodniki krajoznawcze po różnych dzielnicach, regionach i poszczególnych miejscowościach Polski. Z przedwojennych wydawnictw tego rodzaju są do zalecenia przewodniki Dra Mieczysława Orłowicza, stanowiące dużą bibliotekę krajoznawczą, złożoną z kilkudziesięciu tomów. Dzisiaj są one niełatwe do nabycia, ale autor przystąpił do nowego ich opracowania i przewodniki Dra Orłowicza będą się ukazywały w Wydawnictwach Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, których ilość szybko wzrasta. W zeszycie 7—8 miesięcznika „Ziemia" wydawanego przez PTK. znajduje się spis nowych, powojennych przewodników różnych autorów w liczbie 39-ciu pozycyj.
3. Regionalne pisma periodyczne, jak „Odra" „Szczecin", „Tygodnik Wybrzeża", „Zeszyty Wrocławskie", „Arkona".
4. Podręczniki geografii i historii sztuki. Dzieła o architekturze i stylach budownictwa i zdobnictwa.
5. Wydawnictwa specjalne, dotyczące „Nauki o Polsce".

Przytoczone tutaj działy literatury nie są oczywiście jakąś wytyczną drogą samokształcenia, tylko raczej drogowskazem jej kierunku dla fotografa ojczystego. Samą drogę wypadnie dopiero odszukiwać, rządząc się osobistym wyczuciem. Orientacją powinna być świadomość, że do użytecznej literatury fotografii ojczystej należy każda książka, która mówi o walorach lub powabach Polski, dających się wyobrazić plastycznie.

DR TADEUSZ CYPRIAN
Prezes Zarządu Głównego
Polskiego Towarzystwa Fotograficznego

Jan Bułhak nie żyje!

Umarł Jan Bułhak. W pierwszej chwili nie chcieliśmy wierzyć; wszak widzieliśmy go jeszcze kilka dni temu w pełnym zdrowiu, pełnego energii i planów, uśmiechniętego, niestrudzonego, tryskającego optymizmem.

Takim był od zamierzchłych czasów. Mistrz Jan zjawiał się wszędzie, gdzie trzeba było przyłożyć ręki do trudnej pracy, zorganizować wystawę, napisać artykuł, wydać nową książkę, podać rękę młodym adeptom fotografii, wyprowadzić powikłane agendy młodej naszej sztuki na prostą i właściwą drogę. A gdy Bułhak się zjawił w takim momencie, wszystko wydawało się łatwe, wszystko jakoś się układało i ruszało z miejsca, on zaś znikał, by zjawić się znowu, gdy narastały nowe trudności.

Takim znaliśmy go my, mieszkający zdala od jego siedziby, od Wilna, gdzie przez dwadzieścia lat wykładał na uniwersytecie fotografię artystyczną, którą wiedziony nieomylnym instynktem ochrzcił nazwą fotografiki.

Wykłady jego promieniowały na całą Polskę: uczył, że w fotografii myśl twórcza, inwencja artystyczna winny prym dzierżyć, że najdoskonalsze sztuczki techniczne nie wypełnią próżni, jeżeli niema tchnienia artysty, zwalczał wszelkie modne i przelotne kierunki, usiłujące zastąpić pozorami prawdziwą głębię sztuki, uczył umiłowania fotografiki nie jako środka do odtwarzania rzeczywistości. lecz jako samoistnej sztuki, uszlachetniającej człowieka.

Plejada jego uczniów to nie tylko ci, którym dane było uczęszczać na jego wykłady, pracować z nim w pracowni, poznawać przyrodę i architekturę z aparatem w ręku; plejada jego uczniów to my wszyscy, młodsi czy starsi, bo autorytet Bułhaka w sprawach sztuki był tak wielki, tak powszechnie i dobrowolnie uznawany,że słowa jego były wyrocznią dla całego świata fotograficznego w Polsce.

Bułhak działał nie autorytetem profesora znającego wszystkie arkana trudnej sztuki, nie potęgą wymowy lub zdolnością narzucania innym swego zdania; działał jakimś niewytłumaczonym czarem osobistości, czarem obcowania z ludźmi, promieniującym z niego życzliwym, nawskroś ludzkim podejściem do człowieka, bez względu na to czy był to artysta o uznanym nazwisku, czy początkujący adept fotografiki o dobrych chęciach a skromnej wiedzy.

Gdy na zebraniu fotograficznym ukazał się Bułhak, robiło się jakby jaśniej, ludzie zaczynali się do siebie przyjaźnie uśmiechać, napięta nieraz atmosfera rozładowywała się przez samą jego obecność. Nigdy nie słyszałem go mówiącego komuś przykre, bezwzględne słowa, bo nawet gdy krytykował ostro, czynił to z takim ujmująco ludzkim podejściem, że rozbrajał krytykowanego i oponentów.

Miał on dziwną umiejętność wyławiania obiecujących talentów, wciągania ich w orbitę swego wpływu artystycznego i podciągania na coraz wyższy poziom. Robił to zaś bez używania swego autorytetu, bez przekonywania czy uczenia, robił to poprostu siłą swego przekonania, bijącym z niego magicznym fluidem osobowości.

Sprawa polskiej fotografiki była dla niego zadaniem całego życia. Nie znał tu kompromisów, nie szedł na ustępstwa i jeżeli było trzeba, nie wahał się przed żadnym trudem, przed żadnym wysiłkiem, by tylko przysłużyć się pracy społecznej.

W międzywojennym dwudziestoleciu, gdy fotografia polska zwolna organizowała się w miarę zrastania się zaborów ze sobą, gdy powstawały i ginęły pisma fotograficzne, gdy rozbudowywało się Polskie Towarzystwo Fotograficzne, powstawał Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych, Polski Fotoklub — Bułhak był wszędzie w pierwszych szeregach.

Pamiętam dobrze, jak nieraz telegraficznie szedł do niego alarm o artykuł do naszej prasy fachowej i jak już w parę dni potem nadchodził pocztą ogromny rękopis pisany dobrze nam znanym równym, drobnym pismem, pisany bez względu na to, czy Bułhak miał czas, czy nie, czy pisał go nocami po ciężkiej terminowej pracy, czy musiał odłożyć pilną pracę zawodową na to, by móc artykuł napisać.

Pamiętam, jak z niczego, bez środków finansowych, bez subwencji czy pomocy z zewnątrz wydawał rozpaczliwie deficytowe książki o fotografice, almanachy, artystyczne publikacje, ciesząc się samym faktem ich powstania, wniesieniem nowej pozycji do dorobku polskiej fotografiki.

Z jakim zapałem organizował salony międzynarodowe, pełniąc funkcje arbitra, sekretarza, pisarza, gońca... Jak w jego mieszkaniu zrodziły się poważne poczynania artystyczne, idące potem na całą Polskę, jak grono jego przyjaciół tworzyło zespół owiany jedną jedyną chęcią służenia naszej fotografice.

Powołanie przez niego do życia Fotoklubu Polskiego było śmiałym posunięciem zmierzającym do podniesienia współzawodnictwa w pracy artystycznej; zaszczyt należenia do Fotoklubu trzeba było okupić naprawdę solidną pracą i tu Bułhak nie był pobłażliwy...

Przez szereg lat Bułhak był czołowym reprezentantem polskiej fotografiki zagranicą; nie było ważniejszej wystawy czy Salonu w świecie, gdzie nie byłoby prac Bułhaka. Imię jego było znane wszędzie, gdzie ludzie przykładają wagę do dzieł obiektywu i cenią sztukę fotograficzną.

Jego wyłącznie było zasługą ukazanie całej Polski w artystycznych obrazach; odkrycia piękna polskiej architektury i polskiego krajobrazu; jego zbiory stanowiły trzon wszelkich publikacji pokazujących Polskę w obrazach. Jeżeli trzeba było pokazać Polskę zagranicą, udawano się do Bułhaka, jeżeli trzeba było otworzyć oczy Polakom na piękno polskiego miasta i wsi, pokazywano obrazy Bułhaka.

Zbiory jego negatywów, owo bezcenne archiwum „fotografii ojczystej", której był twórcą obejmowały dziesiątki tysięcy zdjęć i nie miały sobie równych w całym kraju, ani ilością ani jakością.

W trudzie i nieustannej pracy gromadził Bułhak te materiały i była to praca całego jego życia, umiłowana pasja artysty, patrzącego na otaczający go swiat przez obiektyw swego aparatu.

Druga wojna światowa przerwała pasmo tej pracy; Bułhak stracił swój warsztat pracy i swoje bezcenne zbiory w pożodze wojennej. Ale on, twórca fotgrafii ojczystej, piewca polskiego krajobrazu i polskiej architektury nie załamał rąk w katastrofie; ledwo umilkły działa, Bułhak stanął znowu do pracy. Tym razem sentyment swój zwrócił do naszych najdroższych ziem, Ziem Odzyskanych; stał się ich niestrudzonym popularyzatorem, przemierzając tysiączne szlaki od Wrocławia po Szczecin, od jezior mazurskich po Sudety. Rósł zbiór negatywów, rosły wyniki pracy, Bułhak był gościem w domu w Warszawie; noce spędzał w pociągu, dnie na pracy w terenie, pracy bez względu na zimno, niewygody i zmęczenie.

Wojna przeorała głęboko kraj; powstała nowa Polska, Polska Ludowa, o nowym ustroju, nowych potrzebach, nowych poglądach na życie, świat, na sztukę. Bułhak, piewca polskiej architektury i krajobrazu w stylu klasycznym rozumie i ceni potrzeby nowej polskiej sztuki, rozumie, że zadaniem jej służba społeczeństwu, że jest ona jednym z narzędzi budowania Polski lepszej, Polski sprawiedliwości społecznej, Polski demokratycznej.

Tej Polsce Bułhak oddaje się w służbę bez wahania i bez zastrzeżeń; rozumie potrzebę zespolenia wysiłku wszystkich obywateli dla odbudowania tego, co zostało zniszczone i zbudowania na tych zrębach nowego gmachu z nowego materiału i wedle nowych wzorów.

Bułhak wprzęga swoją sztukę w służbę społeczeństwu ludzi pracujących, ludzi nowej Polski, nowego ustroju; pracuje szczerze, uczciwie i bez zastrzeżeń, niezmordowanie gromadzi dowody pracy naszego pokolenia, pokazując setkami i tysiącami obrazów, jak buduje się nowa Polska.

W tej pracy dosięgła go nieubłagana śmierć. Nie zważał na to, że przybyło mu lat, że nie był już młodzieńcem, że w 75 roku życia nie można pracować tak, jak się pracowało mając lat trzydzieści. Wyczerpującej tej pracy nie wytrzymało serce i oto 4 lutego 1950 roku Bułhak umarł, umarł w Giżycku, na tych Ziemiach Odzyskanych, które tak ukochał. Ale pamięć o nim nie zaginie, Bułhak przejdzie do historii sztuki polskiej jako twórca fotografiki polskiej, jako twórca fotografiki ojczystej, jako człowiek, który fotografię u nas wyniósł do godności sztuki, dla której żył i w której służbie umarł.

Cześć Jego pamięci!

JAN SUNDERLAND

Garść uwag, jedno wspomnienie

A jednak, Mistrzu Janie, nie tylko Twojej pamięci artykuł ten poświęcam. Piszę go także z myślą o innym Zmarłym: o moim Ojcu. On pierwszy nauczył mnie kochać Sztukę. Niech połączenie Waszych postaci na tym miejscu będzie świadectwem czci, jaką dla Ciebie żywię, jakoteż tego, jak osobistym był stosunek, który wytwarzałeś między sobą a swoimi uczniami, nawet dalekimi.

1.

Było to chyba w r. 1927. Mój przyjaciel, J. Lande, dostarczył Bułhakowi kilka negatywów moich zdjęć tatrzańskich. Profesor, który mnie osobiście nie znał, wykonał po parę powiększeń 24×30 z każdego negatywu na różnych papierach: żeby mi dać pojęcie o tym, jak rozmaicie i indywidualnie można traktować tworzywo fotograficzne.

W r. 1938 za sprawą tegoż przyjaciela odwiedziłem lwa w jego jaskini. Profesor, który mnie widział po raz pierwszy w życiu, poświęcił bite dwie godziny na pokaz obrazów, swoich uczniów, swoich korespondentów zagranicznych, wreszcie swoich własnych, pokaz, poparty wyjaśnieniami. Wszystko to po to, żeby mnie zachęcić do poważnej pracy fotograficznej.

Zastanówcie się nad tym, że do tego czasu nie wystawiłem ani jednego fotogramu, nie napisałem o fotografice i w ogóle o sztuce ani jednej linijki, że cała moja produkcja, jaką profesor mógł widzieć, to były odbitki stykowe 6×9, robione przez zawodowców, i że na dobitkę moje tematy — pejzaż górski — były Mu obce i obojętne; skojarzcie to ze słowami dra P. Śledziewskiego („Jan Bułhak", str. 5), że Bułhak „jak tylko zgromadził dokoła siebie grupę młodych, to pakuje razem ich obrazy, często bez ich wiedzy i na swój koszt robi powiększenia, aby tam w różnych miastach Europy i Ameryki pokazać...", a będziecie mieli skalę bezinteresowności i apostolstwa tego człowieka, który nietylko tworzył sercem, lecz sercem żył i uczył.

2.

„...fotografik, zanim się zabierze do nauki elementarnej, powinien się kształcić estetycznie, jak każdy plastyk. Powinien rozumieć zasadę jedności motywu, wagę przyjemnego dla oka zespołu plam czarno-białych i bezwzględny obowiązek szanowania walorów i harmonijnego nimi operowania. Może nic nie umieć z fotografii — musi dużo umieć z estetyki... nie odstręczać, lecz pociągać, nie nudzić, lecz zaciekawiać. Nie pomnażać fotograficznych lamusów jeszcze jednym spisem inwentarzowym, lecz — dawać radość i wzruszenie innym przez ukazanie zakątka własnej duszy" („Fotografika", strona 15).

To była nietylko wskazówka pedagogiczna, lecz także spowiedź. Przekazywanie własnego wzruszenia uważał Bułhak za najważniejsze zadanie artysty. I dlatego jego twórczość była pod pewnym względem wyjątkowa. Mianowicie: każdy artysta ma góry i doły, okresy lepsze i gorsze, uzdolnienia niezawsze skoordynowane z porywami, dzieła na różnych poziomach. Np. fotograf o wielkim wyczuciu plamy czarno-białej rzuca się na kompozycję barwną z niefortunnym wynikiem; albo doskonały pejzażysta zmaga się bez powodzenia z zagadnieniami portretu. U artysty zawodowego, żyjącego ze sztuki, jakże często daje się wyczuć zmęczenie, nawet przymus, brak natchnienia, zaretuszowany zręcznością i wiedzą techniczną — maniera zamiast stylu. Otóż u Bułhaka nawet wśród prac najmniej wybitnych nie znajdziemy ani jednej — ordynarnej. Wrodzony i nadzwyczaj czujny smak estetyczny, odmowa wewnętrzna poświęcenia czegokolwiek z poziomu, a przede wszystkim głęboka szczerość artystyczna stanowiły zaporę przed szablonem, nudą, obniżeniem lotu.

3.

Jednym z zadań artysty jest otwieranie oczu odbiorcy na piękno i wyraz życia, których ten nie dostrzega. Istnieje moc możliwych sposobów interpretowania świata w jego całokształcie i fragmentach. Artysta narzuca odbiorcom swoją wizję. Jeżeli jest twórczy, to wizja ta jest nowa, zawiera, pierwiastki nowej estetyki lub nowej filozofii. Jeżeli mocno przeżywa współczesne mu prądy umysłowe, to i w jego twórczości przejawia się nowa dydaktyka społeczna. Jeżeli jest zrozumiały, jeśli jego sztuka nie jest szyfrem dla wtajemniczonych, to ogół ją akceptuje jako coś swojego i drogiego. W ten sposób własnością wszystkich stała się sztuka Chopina i Mickiewicza.

Otóż co się tyczy pejzażu, to śmiało można powiedzieć, iż Bułhak dzieli z niewielką liczbą koryfeuszów malarstwa ten zaszczyt, że ogół widzi krajobraz polski jego niemniej niż ich oczyma: zwłaszcza Chełmońskiego i, być może, Fałata. Stworzył wizję swojego pokolenia.

A oto jak o niej mówi:

„Dzieckiem serdecznego związku ziemi i człowieka, dzieckiem miłości, wierności i bezgranicznego oddania jest nasz krajobraz. Dziecko jest jedyne i tak cudnie piękne. Czyż można go nie kochać?" (Wędrówki fotografa, I, str. 22).

4.

I to samo, w znacznym stopniu, dotyczy architektury. Tu również Bułhak był pionierem. Dzieła architektoniczne są na ogół czymś tak codziennym, tak wtopionym w dzień powszedni, że przestaje się je spostrzegać. Charakterystyczne jest zdumienie pewnego estety, przytoczone przez L. Niemojewskiego („Banalność doskonała"), któremu powiedziano że przechodzi codzień koło jednego z piękniejszych gmachów swego kraju. Kierowanie więc uwagi na to piękno jest zadaniem pożytecznym i wdzięcznym. Polska sztuka plastyczna wykonywała je zrzadka i bardzo dorywczo. Istnieją piękne widoki Warszawy Canaletta; ale Canaletto nie był Polakiem. Prowadzili jego dzieło inni — Marcin Zaleski, Gryglewski, Tondos — lecz zakres ich pracy daleki był od pokazania wszystkich oblicz tej sztuki i nie mógł szerzyć jej zrozumienia i umiłowania. Wydaje mi się, że to zadanie spełnili dopiero w naszym wieku Stanisław Noakowski i Jan Bułhak.

Ciekawe jest zestawienie tych dwóch artystów. Ich sposób widzenia nie miał chyba wiele wspólnego. Rysownik i fotograf, obaj cudownie rozumieli i stosowali właściwości swoich technik. Noakowski operował przede wszystkim giętką, płynną, nadzwyczaj wyrazistą linią oraz plamą mocną, okazałą, kontrastową; Bułhak — harmonią szarych płaszczyzn, delikatnym światłocieniem; Noakowski wyciągał bryłę budowli z otaczającego świata, Bułhak ją stapiał ze światłem i atmosferą. Ale obaj byli jednakowo rozkochani w rzeczywistości, w prawdzie tych tematów; obaj jakby pieścili materiał — szorstki kamień, chropowatą powierzchnię tynku, miękkość schodzonych stopni, matową barwność cegły, blask metalu, podatność drzewa na obróbkę ręką ludzką i na działanie czasu... obaj kochali nawarstwienia stylów czy przypadków, opracowania fragmentów, kojarzenie architektury z otoczeniem drzew, jakimi obdarzały gmach kolejne pokolenia, wypowiadając bezwiednie nieodwracalny bieg czasu; obaj byli jakby zaciekłymi entomologami, polującymi — tamten ze szkicownikiem, ten z kamerą, jak z puszką i siatką — na rzadkie motyle w puszczy tropikalnej, jak Conradowski ich zbieracz w „Fantazji Almeyera" czy „Lordzie Jimie". Dzieło każdego stanowi przebogate archiwum wysiłku w tej dziedzinie sztuki; Bułhaka — w ścisłym oddaniu realistycznym, Noakowskiego — również przetwarzając materiał realny na fantazję syntetyzującą.

5.

„Dopełnił się dzień słonecznej radości — nastaje noc ukojnego dosytu. Ale zanim zmierzch otuli świat granatową gazą, jezioro jeszcze goreje wspomnieniem złotego dnia. Pożarna łuna maluje wody i niebiosa i tworzy z nich jedną otchłań barwności, nasiąkłą złocistym szkarłatem, rudym cynobrem, liliowym amarantem, wszystkimi odcieniami płomiennej czerwieni. Niezmierzona moc piękności ogarnia świat, rzuca na klęczki myśli i dusze, purpurowymi schodami prowadzi je w ognistą bramę nieba, by przez nią ukazać nieskończoność..."

Kto tak pisze, z zachwytem i barwą? Czy to jest karta z nieznanego rękopisu Żeromskiego, czy może świeżo odkryty ustęp z listu Juliusza Słowackiego do matki, pisanego z „podróży na Wschód"? Nie, to Jan Bułhak zdaje sprawę z jednej z „Wędrówek fotografa"; jego to pióro walczy o lepsze z kamerą...

Często natury bujne, wrażliwe i twórcze, wypowiadają się za pomocą różnych środków: wydaje się, że jeden tylko nie wystarcza, nie wyczerpuje impulsu twórczego. Więc Puszkin rysował dowcipnie i żywo, Leonardo, Michał Anioł i Rafael tworzyli piękne poezje, malarze Gautier i Fromentin pisali głębokie rozważania o sztuce, Stanisław Witkiewicz był znakomitym krytykiem i niepospolitym nowelistą („z Tatr"), a listy van Gogha do brata są wzorem pamiętnika uczuciowego. I wynurzenia Bułhaka są czymś więcej, niż komentarzem do własnego dzieła plastycznego; stanowią one mało jeszcze znany szerszej publiczności, lecz przedziwnie piękny pomnik piśmiennictwa, pisany wzorową polszczyzną, stylem wykwintnym i dowcipnym, myślą jasną, precyzyjnie formułowaną, o obrazowości, której ustęp wyżej przytoczony jest tylko jednym z wielu również wspaniałych przykładów.

6.

...myślą jasną, precyzyjnie formułowaną. Ale ta cecha stylu literackiego Bułhaka ujawnia się w rozważaniach estetycznych jeszcze bardziej, niż w literaturze opisowej. I wspiera coś o wiele od sformułowania ważniejszego: treść mądrą, wysnutą z własnego doświadczenia, wysublimowaną przez własne przemyślenia, a opartą na wyjątkowo zdrowej, pewnej intuicji krytycznej. To sięganie artysty do własnych przeżyć twórczych i odbiorczych, aby w nich wykryć prawdę o sztuce, miało jędrność i śmiałość prymitywu; za sprawą tej właśnie metody introspekcyjnej mógł Bułhak przezwyciężyć przesąd, pokutujący od czasów Winckelmanna w przekonaniu wiekszości odbiorców i pokaźnej liczby teoretyków sztuki, jakoby istotą sztuki było piękno. O piękno Bułhak dbał nie mniej niż inni artyści, i wnikliwie analizował jego istotę, czynniki, drogi do jego osiągnięcia; ale ze sztuką go nie utożsamiał — ją rozumiał bez porównania głębiej. Według jego lapidarnego ujęcia (niestety, przytaczam z pamięci) — „Sztuka, to stężony wyraz życia". Aforyzm ten przypomniał mi przed akademią ku czci Bułhaka szczery artysta — Jan Ekier; i muzyk ten dodał: „W ‚Fotografice' znalazłem określenie sztuki".

7.

Żył przed laty wielki rzeźbiarz — August Redin. Jak Bułhak, był mistrzem słowa. Jak on, kochał architekturę. Poświęcił jej niezwykle piękną książkę pt. „Katedry Francji". Z tej książki wypisuję kilka zdań, które, tłumacząc istotę wielkości sztuki, dają się całkowicie zastosować do naszego Mistrza i nauczyciela.

„Spójrzcie na waszych krewnych, waszych przyjaciół, podziwiajcie wzruszające piękno tych drogich postaci, przez które przeglądają dusze, poświęcające się w milczeniu. Patrzcie na swoich przyjaciół tak jak Rembrandt widział swoich: same żywe arcydzieła, nieprawdaż, otaczały tego wielkiego człowieka?" A znakomity historyk sztuki Emil Mâle dodaje: „Zachwyt jest nieodłączny od miłości. Człowiek nie może się podnieść wyżej".

I zdaje mi się, że oto ostateczna tajemnica sztuki Bułhaka i każdej wielkiej sztuki: zachwyt przez miłość!

DR PIOTR ŚLEDZIEWSKI

Pamięci Mistrza Jana Bułhaka

W r. 1930 ku uczczeniu 25-lecia artystycznej działalności śp. Jana Bułhaka wystąpiłem z artykułem pt. „Odkrywamy Bułhaka". Odkrycie to jak sądziłem, polegało na tym, że jego twórczość fotograficzna była pełniejsza i stokrotnie doskonalsza niż jego wypowiedzi teoretyczne, estetyczne. Te ostatnie bowiem były przepełnione założeniami naturalistycznymi, płynącymi z teorii indywidualistycznego piękna natury, tymczasem jego fotogramy wykazywały tyle mocy twórczej, tyle przekształceń „natury" dla celów fotograficznych, artystycznych, że wskazując na jednostronność założeń myślowych, podnosiłem siłę jego talentu i jego „aparatu" artystycznego. Ars et ingenium (Horacy) go porywały. Ars (sztuka - rzemiosło) tj. strona techniczna, a u Mistrza Jana obiektyw długoogniskowy i brom, którymi władał po mistrzowsku. Ingenium (staropolski dowcip - talent) tj. uzdolnienie przyrodzone, rozwinięte wykształceniem i długoletnią entuzjastyczną pracą artystyczną.

Mistrz Jan posiadał bezwątpienia olbrzymi talent fotokompozytorski. Elementy natury, które malowały się w jego aparacie na matówce (a później nawet i w celowniku), układał na pozytywie w całości graficzne, bezbłędne, całości nowe, fotograficzne. Stąd też konsekwentnie z jego praktyki fotograficznej, bromowej musiała wypłynąć nazwa fotografiki dla fotografii artystycznej, stąd też żarliwe poszukiwanie wciąż nowych tematów z natury, zgodnie z duchem fotografiki, co sprawiło, że u Jubilata nie było niemal dnia bez naświetlenia dużej kliszy, bez wywoływania jej i opracowania, a w potrzebie, osobistego powiększenia bromowego i troskliwego opracowania fotogramu.

Dziś orientuję się, że odkrywałem wtedy w Bułhaku artystę f o t o g r a f i k a i oddawałem hołd jego twórczej pracy artystycznej.

Żarliwe poszukiwania nowych tematów fotograficznych płynęło u Mistrza Jana z głębokiego umiłowania krajobrazu ojczystego. Kochał on naturę tak, jak musi ją kochać każdy artysta, który nie jest pasożytem na tym świecie, lecz twórcą natchnionym. W pierwszym tomiku swoich „Wędrówek Fotografa" (1930) krajobraz nazywa dzieckiem serdecznego związku ziemi i człowieka, dzieckiem miłości, wierności i bezgranicznego oddania. A kończy swe pierwsze wędrówki słowami: ‚Dziecko jest jedyne i tak cudnie piękne. Czyż można je nie kochać?".

Oczywiście pojęcie krajobrazu u Mistrza Jana było szerokie. Obejmowało twórcze dzieła, które człowiek wkomponował w krajobraz, a zwłaszcza zabytki architektury miejskiej i wiejskiej. Obejmowało również i człowieka, który w tym krajobrazie żył i pracował, tworząc z nim jedność nierozerwalną. Gdy więc przyszła moda w fotografice nie tylko na rozmaite „izmy" ale i „nową rzeczywistość" mieszczańską, niemiecką (włoską i węgierską), Mistrz Jan nie mógł nawet i jej strawić. W swym artykule „Narodowość w fotografice" (Almanach Fotografiki Wileńskiej, 1931) osądził, że to jest odstraszający przykład supremacji miasta nad przyrodą. Jego zdaniem „nowa rzeczywistość" była kierunkiem ułamkowym i jednostronnym, oddalała fotografikę od cech narodowych i pozbawiała ją odrębności gatunkowej. Nie wyrażała ona duszy całego narodu, tylko raczej obrazowała mizerną i bezpłodną meskinerię mieszczucha i handlarza, którzy zapominali o istnieniu słońca w gonitwie ulicznej za komfortem, sytością i zyskiem. Oczywiście Mistrz Jan doskonale rozumiał, że miasto „nie jest tylko magazynem guzików, ani składem głównym brzydoty, miasto — to gigantyczny wysiłek ruchu i energii ludzi żywych, które ma swój własny wyraz i nawet swoją poezję, więc urbanizm, pojęty głęboko i wszechstronnie nie może być zaprzeczeniem powietrza i słońca". Właśnie Mistrzowi Janowi zawsze chodziło o to, aby było dużo powietrza i słońca. Powietrza i słońca — a zatem tych żywiołów, które w krajobrazie grają pierwszorzędną rolę i stwarzają najbardziej urocze elementy fotograficzne.

Od tak pojętego ojczystego krajobrazu jeden był już tylko krok do „Fotografii Ojczystej". Mistrz Jan całkowicie ją sobie uświadomił w r. 1939. Wspomniał o tym na Kongresie Turystycznym w Krakowie w r. 1946 (Świat Fotografii nr 1

Poznań). Wykład jego „Fotografia dla potrzeb krajoznawstwa i propagandy turystycznej", wygłoszony wtedy, był też podzwonnym jego 10.000 zdjęć z całej Polski, nieszczęśliwie zniszczonym w r. 1944 podczas walk o Wilno. Że „Fotografia Ojczysta" ma być ojczystą fotografiką to rzecz dziś całkowicie zrozumiała i ogólnie przyjęta.

Wspomniałem o mistrzostwie śp. Jana Bułhaka w bromie. Odkrył on tajemnicę tej techniki w swej wartościowej książce pt. ‚Technika Bromowa" (Wilno, 1933). Na tę książkę warto zwrócić baczną uwagę. Przecież technika bromowa nadaje się przewybornie do użytku „Fotografii Ojczystej". W swym zaś w t ó r n i k u otrzymywał — metodą par excellence fotograficzną — uszlachetnienie powierzchni bromowej dzięki przebijaniu się struktury papieru, co jest wielkim plusem graficznym, artystycznym, wtórnikowym. W każdym razie kto nie chce otrzymać niezbyt zaszczytnej nazwy „fotografa dzikiego" w terminologii Mistrza Jana, tj. pstrykacza pospolitego, musi sobie dobrze przyswoić technikę bromową. Jest ona też z powodu swych możliwości wydobycia gry plam światłocieniowych doskonałym przygotowaniem do innych indywidualnych technik fotograficznych.

Dzięki swej wybitnej indywidualności artystycznej stworzył śp. Jan Bułhak swój własny styl, styl Bułhakowski. Uplastyczniał się on w pierwszym rzędzie w atmosferze powietrza i słońca. Śp. Jan Bułhak, jako artysta — zgodnie z datą swych urodzin — 1876, a w konsekwencji zgodnie z ogólnym rytmem rozwoju sztuki z końca XIX w. i w początku XX w. musiał zacząć od plein air'u i przejść przez impresjonizm i ekspresjonizm. Formalizmu jednak nawet w „nowej rzeczowości", jak już wspomniałem, nie chciał uznać. Będąc urodzonym realistą szukał natchnienia i form w ziemi ojczystej. Wszelkie dociekania formalistyczne, gdy tworzył, pozostawały na uboczu. Dojrzała forma dzieł jego nie była owocem „kombinacji estetycznych", lecz tylko i jedynie skutkiem dynamiki twórczej, płynącej z poczucia kompozycji fotograficznej. Jego wszystkie formy fotograficzne były szczere, rodziły się z jego artystycznego temperamentu, z jego gustu, i do oka każdego widza, wrażliwego na piękno natury ojczystej bezpośrednio apelowały.

Z niewyczerpaną energią Mistrz szerzył fotografię artystyczną — fotografikę na poziomie europejskim. Szerzył ją słowem, pismem i czynem. Wykłady, odczyty, rozmowy, artykuły, broszury, książki, a nade wszystko nieustanna praca fotograficzna i liczne wystawy... Wielu z fotografików było albo jego uczniami, albo w świat fotografiki wchodziło jego drogami artystycznymi. Lecz ponadto nie skąpił swoich skarbów, chętnie darowywał swe fotografie gdy wyczuwał, że popchną one naprzód ideę fotografii jako sztuki w obdarowanym, a konsekwentnie i w społeczeństwie. A jak on sam czerpał nieustanne bodźce artystyczne z zaprzyjaźnionego obcowania z art. mal. Ferdynandem Ruszczycem, tak wielu z fotografików polskich dotrzymywało poziomu artystycznego w fotografii dzięki bodźcom wychodzącym nieustannie od Mistrza Jana, dzięki jego osobistym zaletom towarzyskim, przyjacielskim i nauczycielskim. Będąc obywatelem uspołecznionym śp. Jan Bułhak jasno sobie uświadamiał, że fotografika, jako sztuka fotograficzna, musi dotrzeć do najszerszych mas społeczeństwa właśnie po przez „Fotografię Ojczystą", lecz aby temu mogła sprostać musi mieć jaknajliczniejsze grono utalentowanych jednostek, zdolnych do twórczości fotograficznej, artystycznej. I to jest wysoce obywatelskie, że Mistrz Jan pozostał wierny swoim ars et ingenium, aż do ostatniej godziny swego życia a zawsze zachęcał fotografików do zbiorowego wysiłku artystycznego ku chwale Ojczyzny.

Cześć Jego świetlanej pamięci!

MIECZYSŁAW ORŁOWICZ

Bułhak nie żyje

(Garść wspomnień).

O artyźmie fotografii śp. Bułhaka, o wartości jego pism z zakresu fotografiki, o działalności pedagogicznej i organizacyjnej piszą inni. Ja ograniczam się do kilku uwag dotyczących roli, jaką jego zdjęcia odegrały i niewątpliwie jeszcze odegraią, w propagandzie Polski jako interesującego terenu turystycznego i krajoznawczego i do wspomnień osobistych dotyczących naszej współpracy w ostatnich pięciu latach, i wspólnych objazdów fotograficznych Ziem Odzyskanych po wojnie światowej 1946—1949.

Znajomość nasza datowała się już od lat 30-tu, gdyż poznałem Go w Warszawie w roku 1920 lub 1921, kiedy porzucił na dwa lata Wilno i objeżdżał większe miasta Polski, aby ich widokami i zabytkami skompletować swoje zbiory fotografii.

Sława jego zdjęć dochodziła do mnie już w czasach akademickich, bo widziałem je coraz częściej reprodukowane w naszej prasie periodycznej i w wydawnictwach specjalnych.

Odtąd stykaliśmy się dość często tymbardziej, że zmarły mistrz brał udział niemal corocznie w zjazdach Państwowej Rady Ochrony Przyrody, na członka której został powołany w dowód uznania dla głębokiego odczucia piękna na-

szej przyrody w jego zdjęciach, oraz jako z członkiem Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego, w którym zasiadał również przez kilka kadencji.

Z jego zdjęć widywałem tylko fragmenty w warszawskich księgarniach, gdzie sprzedawano je już od roku 1920, względnie w rozmaitych wydawnictwach książkowych i pocztówkowych. Zapragnąłem jednak widzieć całość i dlatego w kilka lat po odzyskaniu niepodległości wybrałem się na trzy dni do Wilna, gdzie Prof. Bułhak po powrocie objął kierownictwo Studium Fotografiki na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego.

Narazie wybierałem zdjęcia do swoich prywatnych zbiorów, które zniszczały całkowicie w czasie wojny. Mistrz przyjął mnie jak najżyczliwiej, pozwalając przejrzeć swoje albumy w liczbie kilkunastu, a może nawet kilkudziesięciu, w które wklejone były fotografie formatu 13×18 cm.

Była to imponująca kolekcja, a jej oglądanie było prawdziwą biesiadą artystyczną. Po czterech godzinach, w czasie których dało się przejrzeć najwyżej pięć albumów, następowało jednakże zmęczenie, to też popołudnia poświęcałem już nie na przeglądaniu zbiorów, a na zwiedzanie Wilna.

To też po trzech dniach przejrzałem zaledwie połowę kolekcji, tymbardziej, że robiłem sobie notatki o fotografiach bardziej przydatnych do wydawnictw turystycznych i powróciłem do Warszawy z zamiarem przejrzenia reszty przy najbliższej sposobności. W albumach fotografie były uporządkowane nadzwyczaj starannie i ponumerowane pedantycznie. Pierwsze tomy wypełniały Wilno, dalsze okolice Wilna, rozmaite krajobrazy i zabytki z Litwy i Białorusi, dla których Prof. Bułhak miał najwięcej odczucia i zrozumienia. Dalej Warszawa i inne miasta Polski, kolekcje zaś zamykały nieliczne zdjęcia Tatr i Beskidów, potraktowane tylko szkicowo, bo mistrz bawił w górach zbyt krótko i przy na ogół niesprzyjającej pogodzie, aby mógł przywieźć z nich bardziej interesujące zdjęcia. Zasmakował w krajobrazie górskim i wycieczkach po górach dopiero w ostatnich latach życia.

Moje podróże do Wilna stały się częstsze od roku 1926, kiedy stworzyliśmy przy ówczesnym Referacie Turystyki Min. Robót Publicznych archiwum fotografii z widokami Polski, w którym zdjęcia Prof. Bułhaka stanowiły zawsze procent stosunkowo bardzo wysoki. Gdy w roku 1936 przekazywałem kierownictwo tego archiwum w inne ręce, na około 12 000 wzorów fotografii z widokami Polski, przynajmniej trzecią część tj. około 4 000 wzorów stanowiły zdjęcia Prof. Bułhaka. Ugrupowane one były w kilkudziesięciu albumach według województw, a wewnątrz województw według ważniejszych rejonów turystycznych. Bardzo żałuję, że piękna ta kolekcja spłonęła w czasie powstania warszawskiego, bo gdy zniszczały oryginały w Wilnie, byłyby się zachowały chociaż ich kopie w Warszawie, ale niestety przepadły i jedne i drugie. Miniaturą zawierającą około 1 000 wzorów fotografii Prof. Bułhaka były moje własne zbiory, które również uległy zniszczeniu.

Od roku 1929 odbywałem stale objazdy rozmaitych województw w celach fotograficznych w towarzystwie rozmaitych fotografów, głównie śp. Henryka Poddębskiego. Namawiałem często Prof. Bułhaka do brania udziału w tych objazdach, jednakże ani razu nie zdołałem go do takiej podróży namówić. Bał się, jak mi sam po tym powiedział, że trudy tych objazdów będą dla niego za wielkie, że nie będę czekał dość długo na wykonanie przez niego zdjęć przy odpowiednim oświetleniu i nie chciał zrezygnować z używania nawet w czasie podróży dużego aparatu na statywie i ze szklanymi kliszami, nie miał bowiem jeszcze wówczas zaufania do Leiki, i innych aparatów umożliwiających przyśpieszenie fotografowania.

W ostatnich latach przed wojną, kiedy sprawy fotograficzne w Wydziale Turystyki Min. Komunikacji wyszły z mego zakresu działania, a przewodników turystycznych drukowałem niewiele, nasz kontakt osobisty zmniejszył się i spotykaliśmy się rzadko.

Na nowo podjęliśmy współpracę w roku 1945, kiedy po 6-cio miesięcznej kuracji w Nałęczowie zostałem znowu pracownikiem Wydziału Turystyki w Ministerstwie Komunikacji i objąłem przygodnie także kierownictwo tworzonego na nowo archiwum fotografii z widokami Polski. Już w kilka tygodni później ujrzałem z radością w naszym biurze Prof. Bułhaka, który z prawdziwym stoicyzmem przyjął do wiadomości zniszczenie mu przez Niemców przy paleniu Wilna w roku 1944, całego dorobku życia, w postaci zbiorów kilkudziesięciu tysięcy klisz i albumu wzorów, i z niesłabnącym zapałem zabrał się do tworzenia nowego zbioru swych fotografii ojczystych.

Mimo to, że posiadał wraz z synem Januszem, z którym podzielił się firmą i pracą, bardzo niewygodną pracownię w ciasnym pokoiku przechodnim na Żoliborzu, mimo to, że rozpoczął 70 rok życia, ożywiała go młodzieńcza energia.

Udało mi się namówić go na wygłoszenie na IV Polskim Kongresie Turystycznym, który w ostatnich dniach maja 1946 roku odbył się w Krakowie, referatu o roli fotografii w dziedzinie propagandy turystycznej Polski. Poruszył on też wówczas, zrealizowaną wkrótce po tym sprawę utworzenia Referatu Fotografiki przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, sprawę studium fotografiki na jednym z uniwersytetów i sprawę organizacji fotografików-krajoznawców.

Wziął też udział w zorganizowanych dla uczestników kongresu w najbliższych dniach, potem, przy względnie pięknej pogodzie, wycieczkach w Pieniny i w Tatry, z których przywiózł wiele pięknych zdjęć.

Już w dwa tygodnie później spotkaliśmy się znowu na ankiecie w sprawie rozwoju kąpielisk nadmorskich, która w połowie czerwca 1946 r. odbyła się w Ustce, a po niej odbyli trzytygodniowy objazd uzdrowisk w województwie szczecińskim od Połczyna po Międzyzdroje. Niestety fatalna niepogoda z przewagą dni pochmurnych i deszczowych, nie pozwoliła na wykorzystanie tego objazdu na większą ilość zdjęć z nad morza.

Już w początkach lipca 1946 r. zjechaliśmy się we Wrocławiu, skąd wyruszyli na konferencję turystyczną w Jeleniej Górze, zakończoną pieszą wycieczką w Sudety. Trafiliśmy znowu na trzydniową słotę i wróciliśmy prawie bez zdjęć.

Nie dawaliśmy za wygraną. W dwa tygodnie później dzięki poparciu przez ówczesnego wojewodę olsztyńskiego Ob. Robla i naczelnika Wydziału Komunikacyjnego Inż. Zubelewicza, uzyskaliśmy na pięć dni auto osobowe, dla objazdu zabytkowych miast Warmińskich, aż po Frombork, i okolicy Wielkich Jezior Mazurskich. Kolekcja zdjęć Ziem Odzyskanych, przy nie najgorszej pogodzie, zwiększyła się o sto kilkadziesiąt filmów.

Po tych próbach Prof. Bułhak zapalił się poprostu do objazdów fotograficznych Ziem Odzyskanych. Twierdził, że najchętniej byłby jeździł ze mną jako kierownikiem krajoznawczym tych objazdów, gdyż większą część Ziem Odzyskanych znałem już z wycieczek w te ziemie, odbywanych jeszcze za lat akademickich. Gdy jednakże mój urlop w roku 1946 poświęciłem na trzytygodniową pieszą wędrówkę po Sudetach, Prof. Bułhak stanął do apelu Pol. Tow. Krajoznawczego jako jeden z trzech fotografików, którzy przy pomocy subwencji uzyskanej z Ministerstwa Komunikacji i Ministerstwa Ziem Odzyskanych, mieli objechać i fotografować 3 województwa: Prof. Bułhak woj. szczecińskie, Ob. Malmurowicz Ziemię Lubuską i Ob. Falkowski Dolny Śląsk.

Objazdy odbyły się, dały plon zadawalający pod względem jakości, natomiast niezadawalający pod względem ilości. Uzyskana subwencja i udzielone dla objazdu auta wystarczyły w każdym z wymienionych województw na pofotografowanie w ciągu trzech tygodni zaledwie kilku powiatów, i to w niekoniecznie dobrych warunkach oświetleniowych, gdyż połowa ówczesnego sierpnia składała się z dni deszczowych, lub pochmurnych. Tym niemniej pozytywnym rezultatem tych podróży był fakt, że nareszcie w artykułach opisowych i wydawnictwach krajoznawczych i turystycznych w roku 1947 i następnych, wyzwoliliśmy się od korzystania ze zdjęć niemieckich posiadając własne powojenne. Na własną rękę w roku 1946 Prof. Bułhak skompletował jeszcze swą kolekcję zdjęć zniszczenia Warszawy i Gdańska, zorganizował nawet w Muzeum Narodowym w roku 1946 lub 1947 wystawę swych fotografii ruin Warszawy.

W wyniku tych doświadczeń Wydział Turystyki Ministerstwa Komunikacji, czując potrzebę dla propagandy turystycznej fotografii Ziem Odzyskanych, a także niektórych innych okolic Polski, zorganizował objazdy krajoznawczo-fotograficzne Ziem Odzyskanych pod kierownictwem podpisanego. W objazdach brali udział referenci turystyki w Urzędach Wojewódzkich i Dyrekcjach Kolejowych Ziem Odzyskanych, kilku urzędników Wydziału Turystyki Min. Kom. i PBP Orbis, oraz kilku zaproszonych fotografów krajobrazu i zabytków. Wśród nich na pierwszym miejscu znajdował się naturalnie Prof. Jan Bułhak. Dzięki temu w latach 1947, 1948 i 1949 spędziliśmy na wspólnych objazdach i fotografowaniu osobliwości turystycznych około 30-tu dni rocznie, dzielonych na kilka wypraw, trwających od 7-miu do 11 dni w miesiącach od maja do września.

W roku 1947 objechaliśmy w ten sposób Śląsk Dolny, Pomorze Szczecińskie, (objazd nieudany skutkiem zepsucia się auta) Mazury, Warmię i Suwalszczyznę.

W roku 1948 objechaliśmy Śląsk Opolski i Zagłębie Węglowe, Wybrzeże Morskie i Pomorze Gdańskie w okresie żniw, Jeziora Mazurskie i Warmię (tura uzupełniająca), a wreszcie Ziemię Lubuską przy bardzo pięknej pogodzie w okresie winobrania we wrześniu. Objazd i fotografie Sudetów uniemożliwiła 5-cio dniowa uporczywa słota, tym dziwniejsza, że wypadła w maju.

Wreszcie w roku 1949 w maju 11 dni poświęciliśmy na uzupełniający objazd Zagłębia Węglowego i sudeckich powiatów Śląska, gdzie znowu trafiliśmy na słotę, w czerwcu 6 dni objazdu uzupełniającego Jezior Mazurskich (jeden dzień pogody i pięć dni słoty), w lipcu 11 dni objazdu Wybrzeża Morskiego, niestety przeważnie w dnie pochmurne i słotne.

Pozatem Prof. Bułhak wybrał się na własną rękę do Kazimierza, Puław, Lublina i Zamościa, odbył 5-cio dniowy objazd autem województwa rzeszowskiego, wybrał się wraz ze mną do Tymbarku na kwitnące jabłonie, a gdy wypędziła nas stamtąd uporczywa słota, porobił wraz z synem uzupełniające zdjęcia Krakowa, pozatem fotografował jeszcze Żuławy Gdańskie, Toruń, Chełmno i Świecie. Już w końcu października przy pełnych kolorach jesieni odbył z grupą członków PT Tatrzańskiego prowadzoną przeze mnie, dwudniową, pieszą wycieczkę w Góry Wałbrzyskie, z której wrócił w pełni sił i w doskonałym humorze, przywożąc kilkadziesiąt przepięknych zdjęć górskiej przyrody i górskich krajobrazów. Łącznie zrobiliśmy w ub. r. wspólnie około 4.000 km autem, 300 km statkami.

Podziwiałem zawsze tak samo jak wszyscy uczestnicy tych objazdów, energię i zapał do zdjęć, i niezmordowane siły, którymi Zmarły zdawał się przewyższać nawet znacznie młodszych uczestników tych wypraw. Tak się już przyzwyczaiłem do jego sylwetki w aucie towarowym, którym odbywamy te objazdy, oraz na sąsiednich polach w poszukiwaniu motywów do zdjęć, że trudno mi nawet wyobrazić sobie, że tegoroczne nasze objazdy, które zakroiliśmy na szeroką skalę, odbędą się już bez niego i nie będą uwiecznione jego aparatem.

Poraz ostatni w życiu widziałem się z Prof. Bułhakiem we środę 1 lutego br., gdy przyszedł do Biura Turystyki Min. Kom. aby odebrać bilet roczny, z którego było mu sądzonem skorzystać tylko raz, 4 lutego na ostatnią jazdę do Giżycka. Zaprosił mnie wraz z mgr. Dohnalikiem i Ob. Czaplińskim na podwieczorek w dniu 12 lutego w swym mieszkaniu na Żoliborzu, przy którym mieliśmy zobaczyć szereg powiększeń ze zdjęć ub. roku. Przez całą godzinę snuliśmy plany licznych objazdów krajoznawczo-fotograficznych. Wybierał się jeszcze z nami i w Sudety i na Wybrzeże Morskie dla poprawienia wielu zdjęć, robionych przy niepomyślnej pogodzie, i do Tymbarku i nad jezioro Rożnowskie, i do Kazimierza n/Wisłą w okresie kwitnięcia jabłoni. Obiecywał nawet wziąźć udział w kilku pieszych wycieczkach górskich P. T. Tatrzańskiego, do których zapalił się w ub. roku, gdy zaczął z gór przynosić coraz piękniejsze zdjęcia.

Pożegnał mnie z najpogodniejszą miną i w najlepszym humorze słowami „do widzenia". Z tem większym zdziwieniem wyczytałem w kilka dni później w dziennikach smutną dla mnie i dla wszystkich miłośników piękna Polski wiadomość, że śp. Jan Bułhak nie żyje. Nieziszczone pozostały wszystkie piękne plany. Zmarły nie doczekał się już tego, co było jego marzeniem, żeby móc zacząć jeździć po Polsce w oderwaniu od zbiorowych wypraw fotograficznych, które zmuszały go do robienia zdjęć w niekoniecznie dobrych warunkach oświetleniowych i w stałym pośpiechu. Chciał pojechać gdzieś na kilka tygodni, np. na Suwalszczyznę, podglądnąć spokojnie wszystkie tajemnice czaru krajobrazu danej krainy i uwiecznić je na swych filmach. Z wielu bowiem własnych zdjęć powojennych był niezadowolony, i uważał je tylko za zdjęcia informacyjne.

Na ostatnim konkursie fotografii „Turystyka w Polsce Ludowej" zorganizowanym w początkach grudnia 1949 r. przez Biuro Turystyki Ministerstwa Komunikacji otrzymał II nagrodę za wszechstronność jedną z nagród indywidualnych za zdjęcie mew nad Zalewem Szczecińskim i kilka wyróżnień honorowych, a większość nadesłanych przez niego powiększeń została zakupiona do zbiorów Ministerstwa Komunikacji.

Cieszę się, że mogłem się przyczynić do tego sukcesu, który widziałem, że sprawił mu nadzwyczajną przyjemność i to w ostatnich tygodniach życia.

Dla nas publicystów turystycznych i krajoznawczych i dla wszystkich, którzy się zajmują i zajmować będą propagandą turystyki i krajoznawstwa, oraz pokazem i propagandą piękna Polski, fotografie Prof. Bułhaka potrzebne są i teraz i będą potrzebne jeszcze długo, nietylko jako źródło informacji, ale jako źródło estetycznych wzruszeń, jakie daje cechujące fotografie Bułhaka utrwalenie piękna krajobrazu, zabytków i przyrody, otoczonego pewnym nimbem poezji, właściwej zarówno fotografiom Bułhaka, jak i jego dziełom o fotografice.

DR TADEUSZ PRZYPKOWSKI

Twórczosć artystyczna Jana Bułhaka i jej znaczenie

Okres krystalizowania się artystycznej indywidualności Jana Bułhaka, którego nazwisko w sztuce polskiej samo przez się było przez bardzo długi czas symbolem całej nowej jej gałęzi, przypada na najżywsze wpływy naturalistycznego impresjonizmu. Okoliczności te musiały naturalnie jego indywidualności nadać wyraźnie w tym kierunku sprecyzowany charakter. Bułhak zasadniczo wyrósł jako impresjonista i nim pozostał, chociaż w jego twórczości odnajdujemy już także i wyraźne ślady innego ustosunkowania się do przetwarzania i artystycznego utrwalania wizji otaczającego świata. Zresztą nie tylko twórcza indywidualność Bułhaka jako artysty rozwijała się w mrząco-migotliwym świetle impresjonizmu, lecz w ogóle cała ta gałąź sztuki, zwana bułhakowskim terminem f o t o g r a f i k i, poza swymi artystycznymi sporadycznymi pierwocinami, tkwiącymi w pełni wielkiego realizmu Hill'a, Barbizończyków, Nadara, występuje szerszą ławą twórczości na widownię dziejów kultury w czasach, kiedy cała sztuka jest pod przemożnym wpływem ostatniej i już rozkładowej formy skrajnego naturalizmu, tkwiącego swymi genetycznymi korzeniami w sztuce baroku.

Tymbardziej w tej gałęzi sztuki ten wpływ prądu, którego sztandarem była „Impresja"

Monet'a, mógł być silny i trwały, gdyż gdzież łatwiej jak w fotografii o słynny Zoli: „wycinek natury widziany poprzez temperament", jak on określał ściśle formalistycznie dzieło sztuki tej epoki. Nic więc dziwnego, że naturalizm impresjonistyczny czy rzeczowościowy trzyma znacznie dłużej w swych karbach fotografię artystyczną niż inne działy sztuki, wstrząsane szybciej drgawkami ekspresjonizmu, konstruktywizmu, surrealizmu, przez które one przechodzą i często w nich się odświeżając, dążą znów do anaturalistycznego pełnotreściowego realizmu, znamionującego zawsze wielkie i przełomowe epoki dziejów kultury ludzkiej.

Otóż i u Bułhaka mamy jednak, poza dominującym impresjonizmem, wiele dzieł o cechach właśnie owego realizmu w treści, związanego przy tym bardzo szczęśliwie z realizmem zarazem formy, formy jakiej faktura odrywa się już całkowicie od kopiowania faktur malarskich czy graficznych, tak jak w początkach twórczości europejskiej w porcelanie faktura techniki naczyń metalowych ginie pod kształtowaniem się własnej faktury porcelanowej. W wielu wypadkach mamy wypowiadanie się własnym językiem fotograficznym, tak różnym od graficznego, nie mówiąc już o malarskim, językiem opartym na specyfice światłocieni i perspektyw.

I to jest jedno z zasadniczych znamion każdego wielkiego artysty, który wyrósł z atmosfery twórczej swej epoki i w swej własnej twórczości musiał się o nią nieuchronnie oprzeć, lecz i zarazem wybiega on daleko poza swą epokę w przyszłość, antycypując w niektórych przynajmniej dziełach kierunek jaki w niedługim czasie powszechnie zapanuje. Styl epoki właśnie w podobny sposób się rodzi najpierw w twórczości wielkich atrystów, stojących na krawędzi epok, nim na tych podwalinach następne artystyczne pokolenia należycie go rozbudują.

Tematycznie twórczość Bułhaka związana jest przede wszystkim z przyrodą i jej najpowszechniejszą postacią otaczającego nas świata — z krajobrazem. Krajobraz jest tematem nawet wielu tych jego prac, które przedstawiają samą architekturę. Tkwi on w otaczającym, a często swą specyficzną perspektywą dzielącym poszczególne jej człony — powietrzu, które gra równorzędną rolę kompozycyjną jak i same elementy architektury. Jednakowoż dopiero w odtwarzaniu tematów, w których dominuje przyroda, odnajdujemy jego właściwy temperament artystyczny i tutaj w anaturalistycznym syntetyzmie całości krajobrazowych, w analityzmie obrazów drzew, wody, chmur, mamy najlepsze dzieła jego pozytywnego realizmu.

To specyficzne ustosunkowanie się do krajobrazu, do przyrody, wynika z typowego słowiańskiego podłoża narodowościowego, na którym sztuka jego wyrosła. To też stanowi zasadniczą cechę tak powszechnie uznanego i tylokrotnie słusznie podkreślanego narodowego charakteru jego twórczości. Twórczości artystycznej, której znaczenie nie tylko dla owej gałęzi sztuki, w jakiej on pracował, lecz i dla całokształtu naszej narodowej kultury jest bardzo poważne.

Pomijając tutaj wielkie, lecz raczej czysto społeczne zasługi artysty w rzetelnym opracowaniu wytycznych rzemiosła twórczego fotografiki w jego drukowanych pracach, czy w kilkunastoletniej bezpośredniej działalności pedagogicznej na katedrze uniwersyteckiej, czy też w popularyzacji piękna krajobrazu i zabytków ojczystej ziemi, zasług opartych niewątpliwie o jego artystyczną indywidualność, lecz których główna, i tak poważna, rola opiera się na pozaartystycznych walorach jego jaźni, możemy się tylko zatrzymać na uświadomieniu sobie paru tylko punktów znaczenia samej jego artystycznej twórczości.

Pierwszym i może najpowszechniejszym jej walorem jest przełamanie w Polsce, bodaj że równocześnie z przodującymi kulturalnie krajami, przez Bułhaka i jego dzieła stanowiska społeczeństwa względem tej nowej gałęzi sztuki. Jego to prace zamknęły usta tym, co, przeważnie zresztą nieświadomie, lecz z nie mniejszą siłą, powtarzali stękliwe jeremiady pesymisty Baudelaire'a, utyskującego na fotografię, która „zabija" sztukę „prawdziwą"! One to w szerszym zakresie uświadomiły ludziom myślącym, iż niejednokrotnie te formy życia kulturalnego czy społecznego, które pesymistycznie uważało się za rozkładowe symptomaty upadku, przeciwnie mogą być źródłem nowych, niespodziewanych, optymistycznych i pełnowartościowych doznań i poczynań.

W ramach samej fotografiki twórczością swą i wysokim jej poziomem wskazał on pierwszy na szlachetność najtypowszej techniki realizmu fotograficznego, jaką jest sam klasyczny brom. Wywiódł on tym wielu z ciemnych manowców gum i bromolei i innych technik, zwanych przez formalistów niesłusznie szlachetnymi, gdyż zatracały one właśnie szlachetność faktury fotograficznej własnej na korzyść wcale niezaszczytnych naśladownictw grafiki i malarstwa, co tak dobrze Bułhak rozumiał.

Wreszcie w dziele sztuki narodowej zajął on jedno z najwybitniejszych miejsc wśród współczesnych i to zarówno samą swą twórczością artystyczną, jak i jej wtórnym promieniowaniem. Mamy przecież konkretne przykłady płodnego oddziaływania jego dzieł na twórczość tylu innych artystów, starających się podtrzymywać w swej działalności nutę narodową, i to w dziedzinach niekiedy tak odrębnych, jak w architekturze komponowanej w pracowniach, zdobnych w jego wspaniałe odtworzenie naszego krajobrazu.

I trudno teraz wyobrazić sobie zbiory stołecznego Muzeum Narodowego, o ile ono rzeczywiście ma dawać obraz naszej narodowej sztuki, bez przechowanych tam okruchów artystycznych dorobku Bułhaka, okruchów jego wspaniałej twórczości, jakie nam zniszczenie zawieruchą wojenną pozostawiło, okruchów pieczołowicie zebranych, posegregowanych i skatalogowanych, ku twórczej podniecie tych, którzy nadal naszą narodową sztukę będą działalnością swą podtrzymywać.

Podziękowanie

Wszystkim instytucjom i osobom, które oddały ostatnią posługę świętej pamięci memu ojcu Janowi Bułhakowi, tą drogą składam serdeczne „Bóg zapłać".

Janusz Bułhak

ROMAN BURZYŃSKI

Z wizytą u czechosłowackich przyjaciół

Trzy pary pociągów pospiesznych na dobę, które łączą Warszawę ze stolicą Czechosłowacji, świadczą niewątpliwie o planowanym dużym ruchu pomiędzy tymi miastami. Wzajemna wymiana uczestników wczasów pracowniczych, wymiana kulturalna, popularne wycieczki za stosunkowo niewielką opłatą, organizowane w roku 1949 przez Orbis, umożliwiły w sposób realny bliższe stosunki sąsiedzkie z naszymi pobratymcami czechosłowackimi.

Zbieg okoliczności sprawił, iż stałem się pierwszą jaskółką, która jednym z tych międzynarodowych codziennych expresów pomknęła z inauguracyjną wizytą do naszych czechosłowackich przyjaciół fotograficznych.

W Pradze byłem poraz pierwszy. Zrobiła na mnie duże wrażenie, zwłaszcza jako wielkie, milionowe miasto, niezniszczone wojną, ruchliwe, dobrze zorganizowane. Niezliczona ilość zabytkowych gmachów, wybrzeża rzeki, mosty, zamki, dawały dosłownie setki motywów dla obiektywu.. Materializm jednak bierze górę nad wzlotami ducha. Łapczywym wzrokiem pochłaniam przede wszystkim wystawy licznych sklepów fotograficznych. Zwracają moją uwagę nowoczesnej konstrukcji aparaty do powiększeń, najnowszej produkcji przemysłu czechosłowackiego. Cena przystępna — wynosi (za aparat do formatu 6 × 6) 2.600 Koron, co w przeliczeniu na walutę polską wynosi około 18 tys. złotych. Wystawy zarzucone są również wszelkimi przyborami dla amatorskiego filmu 8 i 16 mm. Natomiast zupełny brak materiału negatywowego, zarówno do aparatów fotograficznych jak i filmowych. Na ten brak cierpi czechosłowacka fotografia chronicznie od kilku lat. Brak również po sklepach średniego i wyższego gatunku aparatów fotograficznych. Dość popularny u nas handel komisowy aparatami fotograficznymi, wśród których trafiają się i najbardziej luksusowe egzemplarze, tam zupełnie nie istnieje. Sklepy natomiast są obficie zaopatrzone w tanie, popularne kamery, rodzimej produkcji powojennej.

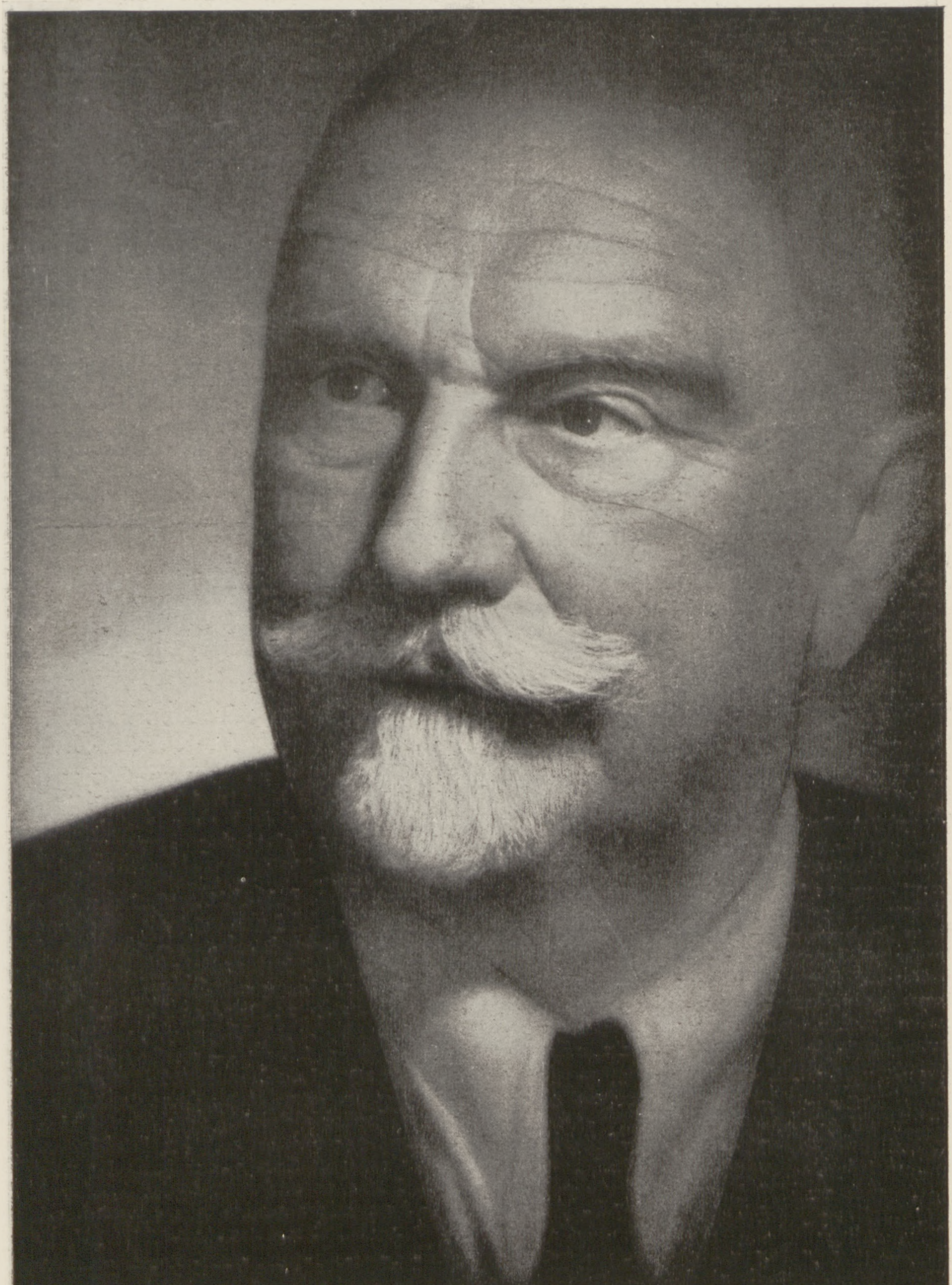
Moja wizyta poprzedzona była kilkakrotną wymianą korespondencji. Było umówione, że w czasie swej bytności wygłoszę odczyt na temat stanu organizacyjnego fotografii i fotografiki polskiej. W biurze CFS byłem więc oczekiwany. Powitano mnie bardzo serdecznie, jak dawnego znajomego. W pierwszych naszych rozmowach zaznajomiłem się z aktualnym stanem organizacyjnym tamtejszego świata fotograficznego.

Zorganizowano go odmiennie niż u nas. Trzeba przy tym dodać, iż czechosłowackie organizacje fotograficzne istnieją już ponad 50 lat.

Podstawową komórką organizacji jest klub. Klubów istnieje w całym państwie 130 o łącznej ilości członków c-a 5 tysięcy. Porównanie z liczebnością polskich organizacji fotograficznych, jest dla nas katastrofalne. Czechosłowacja, kraj liczebnie mniejszy od Polski ok. 3-krotnie, posiada około 4 razy większą ilość zorganizowanych fotografów-amatorów.

Jak wygląda klub? Byłem gościem najstarszego klubu w Czechosłowacji. Nosi on nazwę „Czeski Klub Fotografów Amatorów", mieści się w wielkim własnym lokalu przy ul. Nekazanka 7. W lokalu znajdują się:

1. salka z szafkami. Każdy z członków klubu ma prawo za niewielką opłatą roczną (30 koron) wydzierżawić dla siebie szafkę i przechowywać w niej sprzęt fotograficzny;
2. 4 ciemnie dla wywoływania negatywów, 2 ciemnie z kopiarkami i 6 ciemni z aparatami do powiększeń na wszelkie formaty. Ciemnie posiadają bieżącą wodę, wentylację,



B. J. Dorys
Warszawa

Jan Bułhak



Jan Bułhak Odbudowa Warszawy W—Z



Jan Bułhak

Drzewo



Jan Bułhak — Bałtyk w Brzeźnie

ogrzewanie. Rzutniki i maskownice, każda z tych części oddzielnie, są wmontowane w sposób ruchomy do ściany. Obok rzutnika schodki, dla użycia przy podnoszeniu rzutnika na wysokie pozycje. Ciemnie oświetlone światłem jasno-zielonym. Oświetlanie przy opracowywaniu bromów światłem żółtym, pomarańczowym czy czerwonym, uważane jest w Czechosłowacji już za archaizm;

3. pracownia dzienna. Obcinarki, elektryczne suszarki dla negatywów i pozytywów, pulpity do retuszu, podręczny składzik chemikaliów, sprzedawanych po cenie zakupu przez intendenta lokalu.

4. salka klubowa. Biblioteka obejmująca 1.200 pozycji. Na ścianach wmontowane ramy w których stale zmienia się wewnętrzne wystawy członków klubu. Obok salki pokój zarządu.

5. atelier wyposażone w aparat małoobrazkowy oraz wielki aparat zwany u nas „zawodowym", wyposażony w kilkanaście obiektywów wymiennych, aż do teleobiektywu o 48 cm ogniskowej. Kilkanaście wszelkiego typu reflektorów. Podręczna ciemnia dla zmiany klisz. Korzystanie z atelier jest bezpłatne, płaci się jedynie za zużyty według zegara elektrycznego prąd.

Oczywiście nie wszystkie kluby są tak bogato wyposażone. Klub wyżej opisany istnieje już ponad 50 lat. W użyciu ma aparat do powiększeń sprzed lat 40-tu, który w niedługim czasie powędruje do... muzeum. Niemniej w samej Pradze istnieje jeszcze 5 dalszych klubów, z których dwa jeszcze mają podobne wyposażenie.

Naczelną organizację stanowi centrala, o nazwie Ceskoslovensky fotograficky svaz (Czechosłowackie Towarzystwo Fotograficzne), któremu podlegają wszystkie kluby. Każdy członek każdego klubu płaci część składek na klub, część na svaz. W opłacie na svaz mieści się prenumerata za miesięcznik, organ związku, pod nazwą „Czechosłowacka Fotografia".

Działalność svazu (centrali), mieszczącej się w Pradze, przy Vaclavské Námesti (plac św. Wacława) przejawia się w:

a) koordynacji pracy klubów. Obsyłanie wystaw zagranicznych (w roku 1949 obesłano 29 wystaw zagranicznych), organizacja wystaw ogólnokrajowych (w roku 1949 — 30 wystaw). Raz w miesiącu, w każdą pierwszą sobotę miesiąca odbywa się coś w rodzaju zjazdu, czy odprawy delegatów klubów. Na zjazdy te przybywa co miesiąc do Pragi od 30 do 50 delegatów;

b) wydawaniu organu svazu, który ukazuje się bardzo regularnie co miesiąc w nakładzie 5 tys. egzemplarzy. Pismo jest dochodowe i pokrywa koszty utrzymania biura svazu, w którym pracuje dwóch urzędników z uposażeniem 4 i 3 tys. koron. Egzemplarz obejmuje 24 strony druku oraz 12 całostronicowych plansz.

c) począwszy od roku 1912, (z krótką przerwą wojenną) svaz wydaje raz w roku almanach, będący książką, zawierającą kilkadziesiąt plansz. Nakład 2 tys. egzempl. cena 200 koron — około 1.600 złotych.

Ciekawym będzie podać tu cyfry łącznego obciążenia opłatami i składkami każdego ze zrzeszonych. Wliczając składkę do klubu, składkę na svaz, dzierżawę szafki oraz prenumeratę miesięcznika, każdy członek czechosłowackiego towarzystwa fotograficznego ponosi ciężar 40 koron miesięcznie, to jest około 320 złotych. Porównajmy z tym nasze składki i walkę skarbników naszych Oddziałów PTF o nasze 50-ciu złotowe zaległości!

Nie jestem krytykiem fotograficznym i dlatego o czechosłowackiej fotografii powiem tu jak najkrócej.

Czechosłowacy uprawiają to, co nazywamy „czystą" fotografią. Nie używają obiektywów miękkorysujących, szybek „Duto". Zarzucili tak zwane „techniki szlachetne", nie robią solaryzacji, fotonitów ani wycinanek. Są natomiast mistrzami bromu w najwyższym stylu, a nowych dróg szukają raczej w wynajdywaniu coraz to śmielszej i oryginalniejszej tematyki.

To, co u nas zwie się walką o socrealizm w sztuce fotograficznej, tam jest poprostu szukaniem tematyki socjalistycznej.

Czechosłowacy nie posiadają również odrębnej organizacji artystów-fotografów, jakim u nas jest PZF.

Mój odczyt odbył się w Pradze w pierwszą sobotę grudnia 1949, na comiesięcznym zjeździe delegatów klubów. Zebranie, z racji mego odczytu zaszczycił przedstawiciel Ambasady Rzeczypospolitej Polskiej w Pradze p. Edward Szlesinger, przybyli też dziennikarze. Stół prezydialny przybrany był flagami czechosłowacką i polską. Zebraniu przewodniczył prezes Svazu p. Józef Sebesta, z którym zamieniliśmy w uroczystym tonie utrzymane powitania, po czym nastąpiła wymiana okolicznościowych upominków w postaci albumów fotograficznych Pragi i Warszawy. W prezydium zjazdu zasiadł również prezes autonomicznego Oddziału Svazu na Słowację p. Viliam Malik, oraz wypróbowany przyjaciel Polski, inż. architekt Karol Stastny (zaręczony z Polką!), mówiący biegle po polsku, który częściowo tłumaczył mój odczyt na język czeski.

Treścią mego przemówienia była współczesna organizacja polskiego świata fotograficznego (zjednoczenie polskich towarzystw w PTF, dalej PZF), oraz sposób zorganizowania i wyniki dwóch naszych wielkich konkursów „Praca Robotnika i Rolnika" oraz „W Służbie Pokoju".

Po wygłoszeniu prelekcji zadawano mi wiele pytań, świadczących o tym, iż czechosłowaccy nasi przyjaciele istotnie bardzo interesują się

Polską, stanem naszej fotografii, naszymi osiągnięciami. Ideą czechosłowaków jest doprowadzenie do zorganizowania międzynarodowej federacji towarzystw fotograficznych wszystkich państw demokracji ludowych.

Jednym z dowodów przyjaźni dla nas, będzie kwietniowy numer „Czechosłowackiej Fotografii" (Nr 4. w 1950 r.), który całkowicie poświęcony będzie fotografii polskiej. Zawierać będzie kilka artykułów polskich autorów, oraz około 15 reprodukcji polskich fotogramów.

Kilka następnych dni, które spędziłem w Pradze w miłym towarzystwie pp. Sebesty i Stastnego, a w Bratysławie w niezwykle gościnnym domu pp. Malików, utrwaliły we mnie przekonanie, że wśród Czechów i Słowaków mamy wielu prawdziwych przyjaciół. Nie wątpię, że dalsze rozwijanie współpracy pomiędzy naszymi towarzystwami przyczyni się do pogłębienia współpracy i przyjaźni pomiędzy naszym bratnim narodem czechosłowackim i Polską.

MARIAN SCHULZ

Sprawa krytyki

Cechą charakterystyczną czasów obecnych jest fakt poddania analizie między innymi również zagadnienia twórczości. Pośród licznych prac napisanych na ten temat uderza nas mała stosunkowo liczba prac, któreby poddały analizie zagadnienie współczesnej krytyki, jako problemu ściśle z twórczością związanego. Doświadczenie lat wykazało jak dalece istnieje współzależność między twórczością oraz krytyką i jak oba te zagadnienia stanowią o dziejach i postępie sztuki.

Wielka sztuka notuje w ciągu wieków wiele sławnych nazwisk krytyków. Ich kadry składają się z miłośników sztuki, znawców sztuki, uczonych, myślicieli, filozofów względnie artystów jako takich. Zwolna i stopniowo budowano system estetycznych prawideł dla poszczególnych dyscyplin sztuki. W układzie tym pojęcie krytyki znalazło dostojne i poczesne miejsce oraz naukowe usankcjonowanie.

Przed obliczem tak „gotowego" zagadnienia krytyki znalazła się nagle młoda sztuka fotograficzna. Dojrzałe w leciech i zasobne w laury siostrzyce plastyczne z miejsca ustosunkowały się do niej negatywnie. Przypadło fotografice w trudzie wyrąbywać prawo własnego bytu i zdobywać własne doświadczenie na własny użytek.

Jej istota siłą rzeczy musiała wywołać taką reakcję. Nowością było rozpatrywanie istoty sztuki fotograficznej pod kątem widzenia utartych praw estetycznych w powiązaniu z współczynnymi prawami optyki, chemii oraz mechaniki. Nie dziw więc, że na takim historycznym tle rozwój krytyki w fotografice przebiegał inaczej, zrazu nieśmiało i bojaźliwie, i szybki dopiero rozwój ogólny pociągnął za sobą rozwój samej krytyki. Zjawisko to miało miejsce w całym świecie kulturalnym.

Przebieg rozwoju krytyki w Polsce był nieco inny. Rozwój fotografiki w Polsce, rozwój twórczości fotograficznej — to właściwie osoba Jana Bułhaka. Wielka ta indywidualność stała się synonimem wszystkiego tego, co związane z fotografią artystyczną i jej dziejami w Polsce. Tak motoryczna indywidualność nie była by pełną, gdyby nie podjęła również zadania krytyki. Do zasługi Jana Bułhaka przypisać również należy zasługę stworzenia rodzimej krytyki, tak bogatej i pełnej, tak pięknej w wyrazie i dydaktycznej. Bułhak pierwszy pojął znaczenie i rolę krytyki i z miejsca postawił ją na wysokim poziomie w oparciu o wzory klasyczne i najlepsze francuskie oraz znakomitą intuicję własną, tudzież kompleks cnót krytyka, który widzi i czuje i potrafi wrażenia własne odpowiednio urzeczywistnić, względnie przelać na papier. Bułhaka twórczość krytyczna stała się drugą jego twórczością. Integralnie zespolona z wyjątkowym darem i talentem wniosła szczególne wartości zapładniające, stanowiąc dzieła same dla siebie, pełne erudycji i informacji, pełne umiłowania i walki, pełne poezji najczystszej i światłego rozumowania. Nie ulega kwestii, że zjednoczył on w krytykach wszelkie pozytywne zadania oceny estetycznej, wniósł własny zasób spostrzeżeń, przewyższył swoich mistrzów i wyprzedził czas. Oto, czym może być krytyk jeśli zadanie swoje pojmie poważnie i z godnością darzy wokół z nieprzebranego źródła swego artystycznego posłannictwa. Wszystkie pisane dzieła Bułhaka są więcej zbiorem krytyk jak podręcznikami. Ich sugestywna moc nie zatraciła się po dzień dzisiejszy, ponieważ powstała z odczucia istoty prawdy i piękna. Daremnie szukalibyśmy w twórczości zagranicznej odpowiednika. Znajdziemy najwyżej wartości częściowe, nie stanowiące harmonijnego zespolenia i prawdziwej pełni artysty — człowieka.

Taki kompleks słusznie stworzyć musiał mir ogólny i powagę autorytetu, bo życie i ludzie stanęli wobec potencjału ciągle twórczego, czynnego jak źródło, pomocnego wszystkim i niespożytego dzięki własnemu szczeremu umiłowaniu.

Nie stworzyło to odpowiedniego klimatu dla rozwoju innych twórców-krytyków. Bułhak bezwiednie zagarnął atuty w swoje ręce (co dobrze stało się dla całości rozwoju fotografiki polskiej), a wszyscy nowi krytycy stanowili raczej

wartości częściowe, wyspecjalizowane na poszczególnych odcinkach. W takich właściwie okolicznościach rozpoczęła działalność szersza krytyka.

Jest sprawą powszechnie znaną, że dobrych krytyków jest zawsze mało. Przyczyny tego zjawiska doszukiwać należy się w licznych i różnych wymaganiach jakie stawia się krytyce. Nie dziw więc, że z okresu tego (międzywojennego) notować możemy tylko kilka nazwisk. Tak więc Józef Świtkowski (we Lwowie) parał się krytyką ze znaczną domieszką filozofii czystej, tamże próbował swych sił Mikolasch, raczej ze zmiennym powodzeniem. W Warszawie Marian Dederko dał liczne przykłady wnikliwej i emocjonalnej analizy. Syn jego. Witold, dał szereg przykładów analizy rzeczowej i spokojnej. W Zakopanem „szalał" Antoni Wieczorek, artysta pełen temperamentu pióra, bojowy, zadzierżysty i sympatyczny. W Poznaniu pisał zrównoważone i stateczne oceny Tadeusz Cyprian. Wobec jowiszowej postawy Bułhaka całkowitą odrębność stanowił Jan Sunderland przez swój inny sposób podejścia do tematu oraz bazowanie na intuicji artysty oraz erudycji miłośnika sztuk tudzież naukowej ścisłości.

Pisać o krytykach i o żyjących — to tyle, co przystawiać głowę do lufy nabitej armaty. Wydaje mi się jednak, że i ten temat warto raz szczerze poruszyć. Jeśli się naraziłem, to zginę z godnych rąk. Nie żywię jednak zamiarów lekkomyślnie samobójczych. Zmierzam do czegoś innego. Chodzi mi o nowy typ krytyka. O określenie celów i zadań, form pracy dzisiejszego krytyka, który w warunkach zmienionych znajdzie właściwy wyraz, sens i postawę. Razem bowiem ze zmianą sytuacji socjalnej zmieniły się warunki pracy krytyka oraz jego rola jako rzecznika i współtwórcy.

Znaleźliśmy się w czasie, w którym postęp kroczy butami siedmiomilowymi. Bezpowrotnie minęły czasy dusznej, mieszczańskiej filozofii; przewietrzamy atmosferę z pozostałości secesji i pluszowych kanap. Wyzysk zastępujemy racjonalizowaniem pracy a półmroki słońcem. Wołamy o pokój, jako czynnik twórczy i postępu. Pracujemy dla wspólnego dobra i z rozmachem. Z produkcyjnej ilości przechodzimy do j a k o ś c i. Takimi staliśmy się po wojnie. Obserwujemy maszyny i duchową twórczość człowieka. Tworzymy nowego widza, nowego czytelnika, nowego, świadomego konsumenta sztuki. Sztukę poddajemy krytyce, samą zaś krytykę zasadniczej rewizji.

Tak więc pierwszym warunkiem krytyki współczesnej jest jej gruntowne zrozumienie ducha, atmosfery obecnej epoki. Otrząśnięcie się z nawyku wyłącznego estetyzowania i ocena wszechstronna uwzględniająca wagę zagadnień i istotę wartości. Niewątpliwie krytyk dzisiejszy stoi przed zwiększonymi zadaniami, bo oprócz najgłębszego nurtu istotnej twórczości stoi wobec częstych zjawisk efemerydalnych lub wręcz ważkich przeobrażeń. Szczególnie te ostatnie mają duże znaczenie. W miarę narastania staną się potencjałem kształtującym twórczość w nową treść, formę, wizję i artystyczną interpretację rzeczywistości.

Krytyka w okresie bezpośrednim po wojnie dobrze spełniła swoje zadanie. Widząc zjawiska dodatnie — przyznawała im rację. Wobec niedociągnięć, usterek lub przerostów stosowała metodę przeczekania, świadoma ich charakteru chwilowego. Głównie zaś starała się być czynnikiem zachęty i inicjatywy dla rozbudzenia ruchu zbiorowego i nadania mu cech najbardziej bliskich spontaniczności, powszechności, liczebności. To stadium, tak odpowiedzialne, tak wymagające dyskrecji taktu, spełnione zostało w niemym kolegialnym porozumieniu krytyków, w ich słusznej i szlachetnej trosce o jutro sztuki i twórczości. I może najbardziej, najwyraziściej krytycy na tym właśnie odcinku wykazali swoją dużą kulturę własną, wnikliwość, uczciwość i poczucie odpowiedzialności wobec jutra. Potrafili wzniecić płomienie z ledwie tlącego zarzewia. Prowadzenie jednak tego rodzaju taktyki na dłuższą metę jest wręcz niewskazane. Tego rodzaju taktyka może mieć sens dla określonego, wyższego jakiegoś celu i w mniej więcej określonym czasie. Minione pięć lat odrodziły twórczość, skrystalizowały warunki twórczości, pozwoliły na podjęcie pracy zaawansowanym i — co najważniejsze — ujawniły nowe siły i talenty. Nie zapominajmy, że sprawa nowych twórców była sprawą pierwszą i najważniejszą.

Jest więc gotowy nowy układ na firmamencie twórczości. Powstaje teraz problem właściwej krytyki, celowej, wszechstronnej, dobroczynnej i produktywnej. Teren obejmuje ocenę prac pojedynczych, zbiorowych (cykle, reportaże, pokazy indywidualne), działalność w jury wystaw i konkursów, analizę wydawnictw i prac artystycznych i technicznych, analizę zagadnienia twórczości w kraju i w zestawieniu z zagraniczną oraz charakterystykę porównawczą z innymi dyscyplinami sztuki. Jest to więc zadanie obszerne, wymagające od krytyka obok wyżej wymienionej orientacji w istocie przejawów społeczno-politycznych również wielu innych cech, właściwości i umiejętności, aby suma tych czynników dała wyniki pożyteczne i twórcze.

W zasadzie praca krytyka oparta jest na obiektywnej analizie oraz osobistym stosunku emocjonalnym. Tak jest w praktyce, w rzeczywistości. Wyodrębnienie odczuwania osobistego (metody psychometrycznej) prawdopodobnie nie dało by pozytywnych wyników. Krytyk winien jednak umieć wyodrębniać w sobie dwa te głosy, ważyć je i rozstrzygać w stosunku do całości zagadnienia. To już kwestia rzędu zagadnień i rodzaju intencji. Wynika z tego, że krytyk winien znać rządzące zarówno nami, jak i życiem prawa psychologii aż po poznanie samego siebie. Czerpać winien doświadczenie w pracy własnej

i z nauki — pojętych możliwie wszechstronnie. Winien starać się o stosunek obiektywny(jakkolwiek nie bezosobisty) do dzieła i dążyć do rzeczowego sformułowania oceny. Winien być czujny na treść, formę i rodzaj dzieła, jego celowość, sens i styl oraz przynależność do czasu i przestrzeni. W rozwadze i przemyśleniu, w skupieniu i czujnej intuicji leży sens krytyki. Krytyk musi posiadać kulturę.

Obserwujemy ciekawe zjawisko. Niewielu mamy nowych krytyków. Rekrutują się oni z ludzi różnego zawodu i temperamentu. Dobre wyniki ich pracy należy przypisać wspólnej im dążności do sprawiedliwego i bezstronnego sądu. To jest najbardziej radosna obserwacja. Ludzie uczciwi na punktach odpowiedzialnych i newralgicznych. Zaangażowani honorem własnym i godnością z wyboru. Niewątpliwie obecna zmiana kursu z ilości na j a k o ś ć, owo przestawienie założenia roboczego powitają z aprobatą w imię dobra sztuki i twórczości.

Poprostu — nadszedł już czas intensywniejszego selekcjonowania i wartościowania. Idee zasadnicze, punkty wyjścia, są już sformułowane (hasła socjalne, stosunek twórczości do rzeczywistości, sytuacja sztuki itd.), twórca odnalazł siebie, ma swoją organizację i formy pomocy, zna również zapotrzebowanie epoki oraz konsumenta, zna typy i rodzaje pracy oraz ich możliwości zastosowania (reportażowe, techniczne, wydawnicze, artystyczno-doświadczalne itd.). Jeśli krytyka nie stawi teraz większych wymogów, nastąpić może ogólne i narastające obniżenie poziomu — co szczególnie teraz, w chwili plasowania się w ogólnych ramach sztuki i jej nowej koncepcji byłoby szkodą nie do powetowania.

Jeśli uwagi powyższe krytycy zechcą przyjąć do wiadomości, to nowa postawa krytyki podźwignie sztukę na wyższy poziom, konsumentowi da dzieła bardziej wartościowe, a twórcom satysfakcję i zaszczyt wyższego stopnia. Bo „prawdziwa cnota krytyk się nie boi".

Warszawa, 20. I. 1950 r.

MGR MARIAN KORNICKI

Odpowiedź krytykowi

Tak się zabawnie złożyło, że ostatnie numery „Świata Fotografii" pełne są krytyki „Wańszczyzny" i „szkoły poznańskiej", a równocześnie samych krytyków poddano krytyce — vide artykuły p. Schulza i Lubosiewicza. Nie podejmuję się obrony całej „szkoły poznańskiej", chociaż z właściwości miejscowej należę do niej. Jednakże chciałbym odpowiedzieć na słowa krytyki p. Dłubaka, zawarte w numerze poprzednim („W przedsionku i na Wystawie"), a skierowane przeciwko mnie i mojej żonie. Właściwie to trudno powiedzieć, czy krytyka p. Dłubaka jest skierowana przeciwko nam. Po pierwsze p. Dłubak stawia pytania, na które chętnie odpowiem, o ile mnie dotyczą, bo np. pytanie dlaczego obraz „Z naszego miasta" znalazł się na wystawie, odnosi się chyba do organizatorów i jury wystawy? Po drugie p. Dłubak raczej pozytywnie ocenia nasze fotogramy, pisząc: „zresztą bardzo dobry fotogram", lub „to bardzo romantyczny fotogram". Romantyzm (w formie), to chyba pozytywna ocena, skoro czytałem niedawno, będąc na otwarciu wystawy „Mickiewicz — Puszkin", takie słowa: „Romantyczne czasy, w których żył Mickiewicz", „romantyzm Mickiewicza", „romantyczny w formie, rewolucyjny w treści" itp.

A na pytanie, czym kierował się autor w wyborze podpisu do „Międzynarodówki" odpowiem pytaniem: czy w Polsce Ludowej harcerze nie śpiewają Międzynarodówki?

I jeszcze jedna sprawa, kochany Krytyku — trzeba się dobrze przyglądać obrazom na wystawach, albowiem fotogram „Z naszego miasta" nie przedstawia wcale zapalania lamp w spokojnym mieście (co byłoby raczej bezcelowe w biały dzień i w pełnym słońcu), a tylko czyszczenie lamp w Poznaniu, słynącym z czystości — stąd też tytuł „Z naszego miasta".

A poza tym — kto czym wojuje... vide artykuł mgr. Lubosiewicza w numerze 13(!) „Świata Fotografii".

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Ansco Color i Ansco Printon

Nowe metody fotografii barwnej

Jak już ogólnie wiadomo, rozwój fotografii barwnej przybrał w ostatnich latach znacznie na sile. Już podczas wojny ukazał się cały szereg nowych filmów barwnych, wynaleziono wiele nowych metod dających coraz lepsze wyniki. Tym samym fotografia barwna została szeroko rozpowszechniona i zaczyna być powszechnie stosowana. U nas w kraju, znamy zaledwie kilka metod — i to przeważnie tylko te, które znane były już przed wojną. Jedynie z szczupłych wiadomości podawanych w prasie fachowej wiemy, iż ukazały się nowe filmy barwne pod nazwą Koda-

color i Agfacolor-Papier. Z tych nowych metod można robić barwne diapozytywy. Jednak praktycznie, większość amatorów nie miała możności pracowania na nowych filmach, a więc znane są one prawie wyłącznie z opisu. A nowe wynalazki nie kończą się jedynie na tych dwóch metodach firm Kodak i Agfa. Jest ich jeszcze spora ilość a każda stara się jakimkolwiek sposobem przewyższyć dotychczasowe wyniki. Spośród nowych metod na szczególne wyróżnienie zasługują wyroby firmy Ansco. Firma ta wypuściła swoje fabrykaty pod nazwą ANSCO COLOR i ANSCO PRINTON. Pierwszy z nich jest filmem odwracalnym, diapozytywowym i daje barwne przeźrocza, podobnie jak znane metody Agfacolor i Kodachrom. Drugi natomiast daje barwne odbitki wzgl. powiększenia, służy więc do otrzymywania barwnych pozytywów. Metodą ANSCO PRINTON zajmiemy się w drugiej części nin. artykułu i tam też pomówimy obszerniej o jej osobliwych własnościach.

Film ANSCO COLOR został wprowadzony na rynek jesienią roku 1944. Jak już wspomniano, jest to film odwracalny, trójwarstwowy, opiera się na subtraktywnej syntezie barw i w budowie swej jest bardzo podobny (niemal identyczny) do metody Agfacolor.

Możnaby więc przypuszczać, że fabrykat ten nie wnosi do fotografii barwnej nic nowego. Jest jednak jedna zasadnicza różnica. Otóż filmy metody Agfacolor względnie Kodachromowe były wprawdzie naświetlane przez amatora, jednakże dalsza ich obróbka musiała być dokonywana w laboratoriach pow. firm. A więc amator nie był w pełni twórcą swego obrazu, gdyż samo wywołanie przeprowadzały laboratoria specjalne. Proces obróbki laboratoryjnej, jak i receptura poszczególnych kąpieli, utrzymywane były w ścisłej tajemnicy. Firma Ansco natomiast odważyła się zerwać z tym stanem rzeczy i ujawniła całkowicie i dokładnie nie tylko cały proces obróbki, lecz także podała dokładnie recepty wszystkich kąpieli. Tym samym firma Ansco umożliwiła amatorowi osobistą obróbkę. Jedynie jedna substancja wywołująca pod nazwą „Dicolamine" jest wyrabiana przez firmę Ansco, inne natomiast można nabyć w każdej drogerii. Substancja aktywna pod tą nazwą wywodzi się z parafenylendiaminy. Ale i zamiast niej można użyć innej substancji, o której pomówimy w odpowiednim miejscu. Oczywiście wywoływacze jak i wszelkie inne kąpiele, można otrzymać również w gotowych zestawach, produkowanych przez firmę Ansco. Obecnie zajmiemy się bliżej tymi dwoma nowymi fabrykatami firmy Ansco.

ANSCO COLOR:

Filmy ANSCO COLOR wyrabiane są w formacie 35 mm, a więc z przeznaczeniem dla aparatów małoobrazkowych, następnie — w postaci błon płaskich i błon zwojowych prawie wszystkich rozmiarów. Wyrabiane są dwa typy. Jeden — dostosowany specjalnie do światła dziennego o czułości 10° Westona (ca 15/10 Din), oraz drugi — przystosowany do światła sztucznego, o czułości 8° Westona (ca 12/10 Din). Przy normalnym dziennym oświetleniu używanie filtrów jest zbyteczne, gdyż film oddaje doskonale barwy. Przy świetle sztucznym można poprawić nieco wyniki, używając lampy Nitraphot o temp. 3200° K i ewentualnie filtru jasno żółtego wyrobu firmy Ansco UV 15.

Sam proces obróbki jest również b. zbliżony do obróbki Agfacoloru. Ponieważ jednak firma Ansco ujawniła dokładnie recepturę, podam kolejne etapy obróbki, jak i dokładną recepturę.

PIERWSZE WYWOŁANIE:

Celem pierwszego wywołania jest zredukować wszystkie naświetlone halogeny. Uzyskujemy to w wywoływaczu o następującym składzie:

Wywoływacz Ansco Nr 502

woda	750 ccm
metol	3 g
siarczyn sodu	50 g
hydrochinon	6 g
węglan sodu jednowodny	40 g
rodanek sodu	2 g
bromek potasu	2 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Roztwór gotowy do użycia. Czas wywoływania 14 min. przy 20° C (obojętnie dla jakiego typu).

Oczywiście, film wywołuje się w całkowitej ciemności. W roztworze powyższym można wywołać kilka filmów. Gotowego roztworu nie należy przechowywać dłużej jak 2—3 tygodni. Po użyciu — wlać do butelki i szczelnie zamknąć. Roztwór nie używany zachowuje swoją moc do sześciu miesięcy.

Jak widać z recepty, wywoływacz ten różni się od zwykłego metol-hydrochinonowego tylko wyższą koncentracją siarczynu sodu. Proces wywoływania jak i jego końcowy efekt jest ten sam, co przy wywoływaniu filmu czarno białego. A więc, film Ansco Color po wywołaniu w powyższym wywoływaczu przedstawia czarno biały negatyw.

KĄPIEL PRZERYWAJĄCO-KLARUJĄCA:

Po zakończeniu pierwszego wywołania zanurzamy film na przeciąg 1,5—4 min do kombinowanej kąpieli przerywająco-klarującej o następującym składzie:

Kąpiel przerywająca Ansco Nr 858

woda	750 ccm
kwas octowy lodowaty	10 ccm
octan sodu	20 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Roztwór gotowy do użycia. Czas kąpania 1,5—4 min (dłużej nie zaszkodzi).

Powyższy roztwór jest trwały i może być przechowany przez czas dłuższy, oraz może być używany kilkakrotnie.

Kąpiel powyższa ma na celu natychmiastowe i całkowite przerwanie procesu wywoływania.

PŁUKANIE:

Po zakończeniu hartowania film płuczemy przez ca 3 minuty. Płukanie usuwa znajdujące się na emulsji resztki wywoływacza i kąpieli przerywającej.

NAŚWIETLENIE WTÓRNE:

Wypłukany film wyjmujemy z tanku, rozwijamy go i naświetlamy po obu stronach przez 1,5—2 min z odległości 30—40 cm lampą Nitraphot. Dłuższe naświetlanie nie wpływa ujemnie.

Dalszą obróbkę filmu możemy od tej chwili przeprowadzać przy normalnym oświetleniu.

WYWOŁYWANIE BARWORODNE:

Po naświetleniu wtórnym pierwszą czynnością jest wywołanie barworodne, które dokonujemy w nast. kąpieli:

Wywoływacz barworodny Ansco Nr 602

woda	750 ccm
Dicolamine Ansco	15 ccm
węglan sodu	67,5 g
bromek potasu	2,5 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Roztwór gotowy do użycia. Czas wywoływania

a) przy typie dostosowanym do światła dziennego — 18 min przy 20° C;

b) przy typie dostosowanym do światła sztucznego — 20 min przy 20° C.

Powyższy roztwór jest bardzo nietrwały, szybko rozkłada się tak, że przechowywać można go najwyżej dwa tygodnie. Po tym okresie jest niezdatny do użytku.

Z równie dobrym skutkiem można zastosować kąpiel o nieco innym składzie:

Wywoływacz barworodny Ansco Nr 605

woda	750 ccm
Dicolamine Ansco	16 ccm
Dwusiarczyn sodu	1 g
Węglan sodu	67,5 g
Bromek potasu	1 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Roztwór gotowy do użycia. Czas wywoływania 16 minut przy 20° C. Trwałość roztworu b. nieznaczna.

Podczas wywoływania barworodnego film należy stale poruszać. Wywołanie barworodne ma na celu zredukowanie resztek soli srebrowych oraz sformowanie obrazów barwnych w każdej z trzech warstw.

Zamiast „Dicolamine", jak już wspomniano, można użyć innej substancji, którą podał C. L. Thomson*):

dwusiarczyn sodu	5 g
Diethyl-para-fenylen-diamina HCl	20 g
wody do	100 ccm

*) C. L. Thomson: Colour Transparencies, London 1948. Kwiat tarniny (Wyk. na ćwiczeniach Katedry Fototechniki)

PONOWNA KĄPIEL PRZERYWAJĄCA:

Po wywołaniu w wywoływaczu barworodnym wkładamy film ponownie na przeciąg 2 minut do kąpieli przerywającej Nr 858. Kąpiel ta ma na celu zneutralizowanie działania wywoływacza barworodnego i zapobiega nabrzmiewaniu emulsji.

KĄPIEL HARTUJĄCA:

Po kąpieli przerywającej zanurzamy film na przeciąg 5 minut do specjalnej kąpieli hartującej o następującym składzie:

Kąpiel hartująca Ansco Nr 901

woda	750 ccm
ałun chromowo-potasowy	30 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Kąpiel gotowa do użycia. Podczas kąpania należy film stale poruszać.

PŁUKANIE:

Po kąpieli hartującej wkładamy film do płuczki z wodą bieżącą i płuczemy przez 5—10 minut. Po wypłukaniu wkładamy go do następnej kąpieli, którą jest

KĄPIEL ODBIELAJĄCA:

o następnym składzie:

Kąpiel odbielająca Ansco Nr 709

woda	750 ccm
żelazicjanek potasu	60 g
bromek potasu	16 g
fosforan sodu dwuzasadowy	13 g
dwusiarczan sodu	6 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Kąpiel gotowa do użycia.. Czas odbielania 9—10 min. Roztwór jest trwały i może być używany kilkakrotnie.

PONOWNE PŁUKANIE:

Odbielony film płuczemy ponownie w bieżącej wodzie przez 3 minuty.

UTRWALANIE:

Wypłukany film wkładamy do utrwalacza o następującym składzie:

Utrwalacz Ansco Nr 800

woda	1000 ccm
tiosiarczan sodu	200 g

Roztwór gotowy do użycia. Czas utrwalania 5 minut. Utrwalacz usuwa z emulsji powstały obraz bromku srebrowego. Po tej kąpieli film przedstawia się już w pięknych naturalnych barwach i jest bezziarnisty.

Następuje jeszcze jedno końcowe

PŁUKANIE:

w bieżącej wodzie przez ca 10 minut.

Po wypłukaniu film suszymy w niezbyt ciepłym miejscu.

UWAGI:

Przy wywoływaniu filmów barwnych należy dokładnie przestrzegać temperatur wszelkich kąpieli, a szczególnie wywołujących. Jest to zasada, której nie można w żadnym wypadku prze-

kroczyć, chcąc uzyskać zadowalające wyniki. Temperatura odgrywa dominującą rolę w oddawaniu barw.

Podczas zestawiania samych kąpieli musimy dołożyć wszelkich starań, aby ich nie zniszczyć. Dlatego też konieczne jest zachowanie odpowiedniej czystości, przestrzeganie przepisanego porządku rozpuszczania poszczególnych chemikalii. Należy stale pamiętać o tym, że film barwny składa się z trzech emulsji wylanych jedna na drugiej, wobec czego wymaga większej pieczołowitości przy opracowywaniu niż zwykły film czarno biały.

Dużą dogodnością w metodzie Ansco Color jest możność poprawiania tonów barw względnie usuwania tzw. „sztychów" barwnych czyli mgiełek powstałych z różnych przyczyn. Poprawki te, dokonuje się w specjalnych osłabiaczach. Szczególnie łatwo może się zdarzyć, że barwa jednej z warstw z jakichkolwiek przyczyn występuje silniej, powodując tym samym jej przewagę nad innymi barwami na całym filmie. Poniżej podane recepty na osłabiacze dla poszczególnych warstw poprawiają niejednokrotnie cały obraz otrzymany na barwnym filmie.

Osłabiacz dla barwy żółtej

żelazicjanek potasu	20 g
wodorotlenek sodu	3 g
kwas borowy	1,5 g
woda do	1000 ccm

pH — 11,8

Roztwór gotowy do użycia.

Film przed zanurzeniem w niniejszej kąpieli wkładamy na 5 minut do roztworu 1 : 100 aldehydu mrówkowego, płuczemy i dopiero wówczas osłabiamy przez 1—3 minut. Po osłabieniu ponownie dokładnie płuczemy film przez ca 15 minut.

Osłabiacz dla barwy zielonej

siarczan sodu	10 g
Chlor-hydroquinone	10 g
wody do	1000 ccm

pH — 7,7

Podobnie jak w poprzednim osłabiaczu należy film przed osłabianiem wykąpać przez 5 minut w roztworze 1 : 100 aldehydu mrówkowego, nast. wypłukać przez kilka minut i osłabić w powyższej kąpieli. Po osłabieniu znów wypłukać przez ca 15 minut.

Osłabiacz dla barwy czerwonej

siarczyn sodu	5 g
dwusiarczyn sodu	18 g
wody do	1000 ccm

pH — 6,9

Postępowanie podobne jak w porzednich receptach.

ANSCO PRINTON.

Drugim ważnym fabrykatem firmy Ansco jest PRINTON. Metoda Ansco Printon należy do jednej z najlepszych metod pozytywowych nowoczesnej fotografii barwnej. Metoda ta daje możność otrzymywania doskonałych odbitek w barwach naturalnych. Proces ten jest w dodatku stosunkowo niedrogi i łatwy do wykonania, dlatego też znalazł szereg swoich zwolenników i wielbicieli i został szeroko rozpowszechniony.

Na materiale Ansco Printon możemy kopiować wszelkie barwne diapozytywy, objętnie na jakim filmie wykonane. Można więc wykonywać barwne pozytywy z przeźroczy zrobionych na Kodachrome, Ektachrome, Agfakolor, Ansco Color etc.

W przeciwieństwie od wszelkich innych metod pozytywowych Ansco Printon nie wymaga żadnych oddzielnych negatywów, jak to miało dotychczas miejsce np. w metodzie Duxochrom, jest zatem — technicznie rzecz biorąc — bardzo mało skomplikowany. Ansco Printon zezwala na bezpośrednie otrzymanie barwnej odbitki na jednym arkuszu Printonu i w dodatku przy pomocy tylko jednego naświetlenia. Sposób opracowania nie jest zatem więcej skomplikowany niż proces obróbki w fotografii czarno białej.

Dzięki temu, że firma Ansco i w wypadku Ansco Printon zrezygnowała z monopolizowania obróbki w swoich laboratoriach i ujawniła wszelkie recepty, można śmiało powiedzieć, iż obecnie każdy amator posiada możność własnoręcznego wykonywania nie tylko barwnych diapozytywów, lecz również odbitek.

Do osobliwości metody Ansco Printon można jeszcze zaliczyć fakt, że emulsje wylane są nie na podłożu papierowym — jak w fotografii czarno białej wzgl. przy metodzie Kodacolor — lecz znajdują się one na podłożu celuloidowym. Fakt ten nie tylko że niczego nie ujmuje powyższej metodzie, lecz przeciwnie nawet wychodzi jej na korzyść. Korzyść ta uwydatnia się szczególnie w tym, że barwy otrzymane na podłożu celuloidowym wypadają dużo lepiej i doskonalej niż na podłożu papierowym (np. w metodzie Kodacolor), wykazują przede wszystkim większą soczystość, lepszą równowagę barw i lepsze oddanie cieni. Otrzymane na Ansco Printon odbitki mienią się i skrzą wiernym odtworzeniem barw, niczym nie zmatowiałych a przez to wiernych i soczystych. Podkład celuloidowy jest również znacznie trwalszy od papierowego i doskonale znosi liczne kąpiele podczas obróbki.

W strukturze i budowie swej Ansco Printon jest identyczny z omówionym uprzednio filmem Ansco Color. Główna i zasadnicza różnica leży w tym, że trzy warstwy emulsji są tu wylane na białe, nieprzeźroczyste podłoże celuloidowe. Warstwa żółta, spełniająca rolę filtra, wbudowana jest pomiędzy górną a środkową.

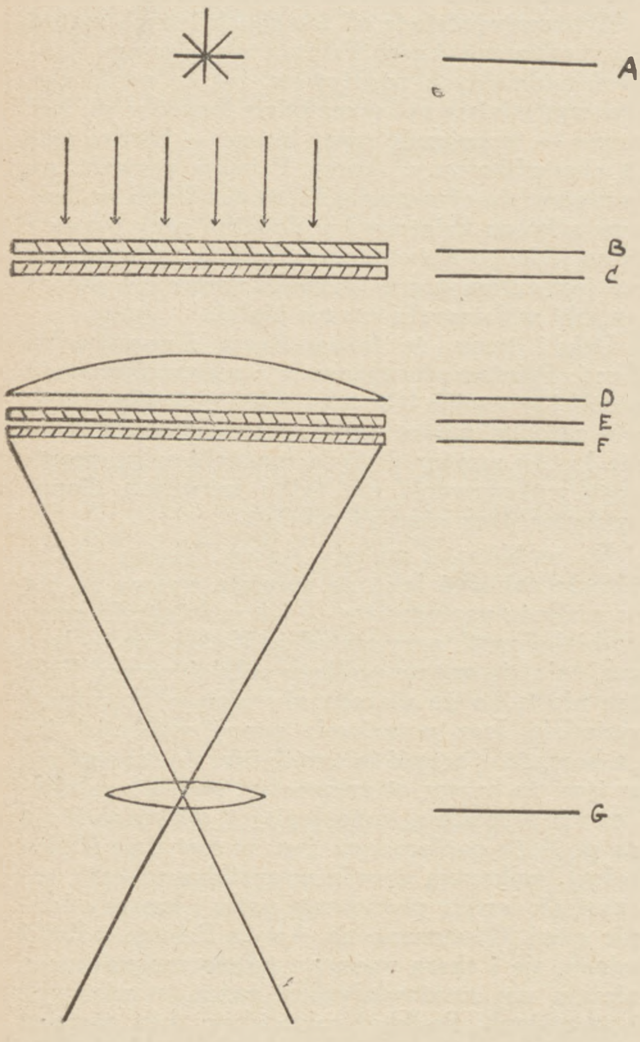
Do dodatkowych koniecznych akcesorii podczas obróbki należą:

1. żarówka 110 V (3000° K);
2. filtr pochłaniający promienie cieplne (podczerwone) „Ansco Heat Absorbing Glass" albo „Corn Akt" Nr 3962*);

*) Paul E. Boucher: Fundamentals of Photography podaje, że uzyskiwał dobre wyniki bez użycia pow. filtru.

3. filtr pochłaniający promienie ultra-fioletowe Ansco Color UV 168 albo Wratten 2 A;
4. komplet żelatynowych filtrów wyrównawczych, mających na celu korektę otrzymywanych barw.

Należą tu: a) filtr żółty Nr 23, 24, 25
b) filtr purpurowy Nr 33, 34, 35, 36
c) filtr zielony (cyan) Nr 43, 44, 45



A — źródło światła
B — filtr pochłaniający promienie podczerwone
C — filtr pochłaniający promienie ultra-fioletowe
D — kondensor
E — filtr barwny wyrównawczy
F — barwny diapozytyw

Przed rozpoczęciem powiększania na materiale Ansco Printon należy uprzednio odpowiednio przygotować aparat do powiększeń, wg schematu podanego na rys. nr 1.

W tym celu filtry, pochłaniające promienie długie (cieplne) i krótkie (ultra-fioletowe) wkładamy (jak widać na rysunku) pod kondensor, jednak przed powiększanym diapozytywem. Za kondensorem natomiast wmontowujemy jeden z filtrów kompensujących (odpowiednio dobrany) i w końcu dopiero wkładamy w ramkę diapozytyw barwny.

Filtry wyrównawcze (kompensyjne) służą przede wszystkim do korekty barw na Printonie. Może się zdarzyć, że barwy na diapozytywie wypadły niezbyt dobrze, że powstała z jakichkolwiek przyczyn na całym obrazie barwna mgiełka lub żarówka w aparacie do powiększeń jest nieodpowiednia itp. Niedociągnięcia te można naprawić przez użycie filtrów wyrównawczych. Filtry te, odpowiednio i umiejętnie stosowane, mogą dać nieocenione wprost usługi. Zaleca się też, szczególnie przy dużych powiększeniach, uprzednie wykonanie próbki na skrawku Printonu, i dopiero gdy wypadnie ona zadowalająco, można wykonać powiększenie na całym arkuszu. Oczywiście, system taki z uwagi na dość długą obróbkę kosztuje nieco czasu i trudu, zabezpiecza nas jednak przed niepotrzebnymi kosztami i niepowodzeniami. Również i materiał Printon, podobnie jak wszystkie inne metody fotografii barwnej, wymaga dokładnego naświetlenia. Naświetlenie to odgrywa właściwie główną rolę i końcowy efekt w znacznej mierze zależy właśnie od jego prawidłowego dobrania. Dlatego też polecenia godne jest używanie światłomierzy elektrycznych. Ponieważ czułość materiału Printon równa się mniej więcej czułości papieru bromowego, czas naświetlania można również wybrać, ustalając go np. na zwykłym papierze bromowym.

Na wierne oddanie barw składa się nie tylko dokładny czas naświetlenia, lecz jeszcze szereg czynników ubocznych. Może się mianowicie zdarzyć, że otrzymany przez nas na Printonie obraz jest zbyt niebieski. Przyczyna tego leży najczęściej w źródle światła (to zn. w żarówce aparatu do powiększeń), które zawiera widocznie zbyt dużo promieni niebieskich i dlatego — w wypadku takim — konieczne jest użycie dodatkowego filtru pochłaniającego nadmiar promieni niebieskich. W podobny sposób usuwamy inne niedogodności.

Obróbka materiału Ansco Printon jest podobna do obróbki Ansco Color i przebiega wg następującego schematu:

P i e r w s z e w y w o ł a n i e:

Jako wywoływacz stosujemy tu kąpiel podaną w rozdziale poprzednim. Jest to wywoływacz Ansco Nr 502. Czas wywoływania trwa 12 minut przy 20° C lub 8 minut przy 24° C.

Oczywiście wywołania dokonujemy w całkowitej ciemności, a więc praktycznie nie mamy w tym wypadku możności kontroli powstawania obrazu i musimy zdać się na wywołanie wyrównawcze (dlatego trwa ono 12 minut).

K ą p i e l p r z e r y w a j ą c a:

Po wywołaniu stosujemy kąpiel przerywającą Ansco Nr 858.

Płukanie:

Płukanie przeprowadzamy w wodzie bieżącej przez 2 minuty.

Naświetlenie wtórne:

Materiał Printon naświetlamy z obu stron, w ciągu 2 minut z każdej strony, lampą Nitraphot.

Wywołanie barworodne:

Stosujemy tu wywoływacz:

Wywoływacz barworodny Ansco Nr 652

woda	900 ccm
Dicolamine Ansco	15 ccm
siarczyn sodu	19 g
węglan sodu	80 g
chlorowodorek hydroxylaminy	1 g
bromek potasu	2,5 g
wody dopełnić do	1000 ccm

Kąpiel gotowa do użycia. Czas wywoływania ca 12 minut przy 20° C.

Kąpiel przerywająca:

Stosujemy tu receptę Ansco Nr 858. Film trzymamy w tej kąpieli 2 minuty.

Kąpiel hartująca:

Kąpiel ta podana została w rozdziale poprzednim pod Ansco Nr 901.

Czas kąpieli 4 minuty.

Płukanie:

Po zahartowaniu Printonu płuczemy go 5 min. w wodzie bieżącej.

Kąpiel odbielająca:

Wypłukany film odbielamy w nast. kąpieli:

Kąpiel odbielająca Ansco Nr 705 A

woda	750 ccm
żelazicjanek potasowo(K_2) sodowy(Na)	150 g
bromek potasu	20 g
fosforan sodu dwuzasadowy	40 g
dwusiarczan sodu	30 g
formalina (40%)	20 ccm
wody dopełnić do	1000 ccm

Czas odbielania — 10 minut.

Płukanie:

Odbielony Printon płuczemy ponownie 4 minuty w wodzie bieżącej.

Utrwalacz:

Stosujemy tu utrwalacz, podany w poprzednim rozdziale Ansco Nr 800. Utrwalamy 5 minut, poczem raz jeszcze płuczemy 10 minut i w końcu suszymy.

Uwagi:

Podobnie jak przy filmach Ansco Color, i przy Printonie można używać osłabiaczy poprawiających nadmiar barwy którejkolwiek z warstw. Najlepiej jednak od razu wybrać dobrze naświetlone, z ładnymi barwami przeźrocze, które nie sprawi nam już żadnego kłopotu podczas kopiowania na materiale Printon.

Należy jednak jeszcze dodać, że jakkolwiek proces wykonywania powiększeń wygląda z opisu na dość prosty i łatwy, to jednak w praktyce nastręcza nieraz dużo trudności, i konieczne jest osiągnięcie pewnej praktyki w wykonywaniu barwnych powiększeń. Dopiero po nabyciu praktyki i rutyny wyniki nasze będą ze wszech miar zadowalające.

MIECZYSŁAW ORŁOWICZ

Konkurs „Turystyka w Polsce Ludowej"

Spostrzeżenia i uwagi

W połowie października rozpisało Ministerstwo Komunikacji konkurs na fotografie, które mogły by się przydać dla wydawnictw turystycznych, propagandowych i informacyjnych, tego typu jak przewodniki, informatory turystyczne, broszury propagandowe, afisze turystyczne, monografie krajoznawcze, pocztówki z widokami Polski, czasopisma turystyczne i krajoznawcze itd.

Wobec ujemnego doświadczenia z konkursu z roku 1947, gdzie niemal w połowie nadesłano materiał całkowicie nie nadający się dla wydawnictw turystycznych, zastrzeżono tym razem, że na konkurs mogą być nadsyłane wyłącznie zdjęcia ożywione, objaśniono w ogłoszeniu konkursu co się rozumie przez zdjęcia przydatne dla celów turystycznych i ograniczono konkurs tylko do zdjęć wykonanych po 22 lipca 1944, kiedy powstała Polska Ludowa stąd tytuł konkursu „Turystyka w Polsce Ludowej".

Wyniki konkursu należy z punktu widzenia przydatności fotografii dla celów propagandy turystycznej uznać za dodatnie. W skład sądu konkursowego wchodził jako delegat Min. Kultury i Sztuki Radca Marian Schulz, jako delegaci Towarzystwa Fotograficznego — Leopold Sempoliński i Jan Sunderland oraz z ramienia Biura Turystyki Ministerstwa Komunikacji podpisany, którego sąd konkursowy powołał na przewodniczącego.

Sąd konkursowy pracował bardzo sumiennie na trzech posiedzeniach trzy lub czterogodzinnych, na których przejrzano 486 prac, nadesłanych na konkurs przez 63 autorów, przy czym zastrzeżono, że jeden autor może przysłać najwyżej 12 zdjęć.

W pierwszym dniu wyłączono 184 zdjęć nieprzydatnych dla celów propagandy turystycznej, bez względu na ich wartość estetyczną. W drugim dniu wyłączono 218 zdjęć, wykazujących pewne usterki estetyczne względnie techniczne, chociaż niektóre z nich przedstawiały dużą wartość dla wydawnictw turystycznych. Pozostało 84 zdjęć, które otrzymały wyróżnienie honorowe, z których na ostatnim posiedzeniu sądu konkursowego wybrano 10 zdjęć nagrodzonych nagrodami pieniężnymi, oraz przyznano pierwszą i drugą nagrodę za wszechstronność.

Sąd konkursowy stwierdził jednogłośnie, że mimo to, że na konkurs ten nadesłano mniej niż połowę tych fotografii jakie nadesłano na konkurs w roku 1947, poziom ogólny nadesłanych fotografii był znacznie wyższy niż na tamtym konkursie.

Tam niestety większość fotografii mogła otrzymać tylko noty dostateczne, a często niedostateczne lub złe. Tutaj fotografii złych nie było wcale, niedostatecznych i dostatecznych mniej niż połowa, a większość mogła otrzymać noty dobre, bardzo dobre i celujące. Z tego też powodu sąd konkursowy potrzebował kilku eliminacji i głosowań kartkami dla wyboru ze zdjęć bardzo dobrych, zdjęć najlepszych, które otrzymały nagrody pieniężne.

To jest kronika konkursu, o którego wyniku piszemy na innym miejscu.

Od siebie, podobnie jak przed dwoma laty, chcę dodać kilka uwag dotyczących terenów i tematów uwzględnionych, i nieuwzględnionych w konkursie przez kilkudziesięciu autorów.

Z zadowoleniem stwierdzam, że tematów nieodpowiednich, w rodzaju zdjęć żebraków i innych zdjęć walących się ruder, na ten konkurs nie nadsyłano zupełnie. Jeżeli coś raziło w tematach, to zbyt wielka ilość (32) auto-portretów, nieraz zajmujących trzy czwarte kliszy, względnie zdjęć z typu pamiątek osobistych i familijnych autora zdjęcia. W zdjęciach zaś etnograficznych raziła sztuczność i teatralność większości grup, przypominających więcej balet lub teatr. aniżeli folklor autentyczny, jakiego potrzeba dla wydawnictw turystycznych.

Pod względem terenu rozmieszczenie zdjęć nadesłanych na konkurs jest dość osobliwe. Co prawda moje obserwacje nie dotyczą wszystkich 486 zdjęć, ale tylko 407, gdyż zanim zdążyłem skończyć me obliczenia część zdjęć została już zwrócona autorom, tym niemniej także i ta cyfra daje pewien obraz zainteresowania naszych lepszych fotografów krajobrazu i zabytków, jacy brali udział w konkursie.

Zaczynam od rozkładu terenowego nadesłanych na konkurs 407 fotografii. Konstatuję, że dwie trzecie z tych fotografii (ściśle biorąc 66%) dotyczyły tych województw, które mają góry (wrocławskie i krakowskie), względnie morze i jeziora (gdańskie, szczecińskie i olsztyńskie). Na pierwsze miejsce wysunęło się województwo krakowskie z ilością 112 fotografii (28%), w czym jednakże same tylko Tatry mają 66 fotografii, Beskidy Zachodnie i Pieniny 34 fotografie. Kraków z ilością 7 fotografii wyglądał bardzo skromnie, jeszcze skromniej wszystkie inne miejscowości województwa z ilością 3 fotografii.

Na drugie miejsce wysunęło się województwo wrocławskie z ilością 52 fotografii (13%), w czym Sudety więcej niż połowę, bo 32 fotografii, Wrocław 8 fotografii, uzdrowiska Śląskie zaledwie 3 fotografii, inne miejscowości Śląska 9 fotografii.

Trzecie miejsce zajęło województwo gdańskie z 49 fotografiami (12%) w czym morze i statki 30 fotografii. Czwarte miejsce województwo szczecińskie — 27 fotografii (9%) w czym morze i statki 17 fotografii. Wreszcie piąte miejsce zajmuje województwo olsztyńskie z 23 fotografiami (6%), wyłącznie z jezior Warmińskich i Mazurskich, bez żadnych zabytków.

Tych pięć województw łącznie zajęło 66% nadesłanych zdjęć, tj. 263. Pozostałe województwa przedstawiają się bardzo skromnie, grupują się one w następującym porządku: Warszawa 18 zdjęć, woj. lubelskie 15 zdjęć, Górny Śląsk 13 zdjęć, woj. poznańskie 12 zdjęć, przeważnie z Ziemi Lubuskiej, woj. kieleckie 11 zdjęć, woj. warszawskie 5 zdjęć, woj. białostockie 3 zdjęcia, woj. łódzkie 3 zdjęcia, bydgoskie 2 zdjęcia, a wreszcie z województwa rzeszowskiego i z miasta Łodzi nie nadesłano ani jednego zdjęcia. Ostatnich sześć województw łącznie posiadają tylko 13 zdjęć. Natomiast terenowo nieokreślonych było zdjęć stosunkowo dużo, bo 62.

O ile góry i wybrzeże morskie były reprezentowane bardzo obficie, o tyle nie dopisały miasta i zabytki sztuki. Z Warszawy nadesłano 18 zdjęć, z Łodzi nic, z Krakowa 7, z Wrocławia 8, z Poznania 4, ze Szczecina 4, z Gdańska 8, z Gdyni 6, z Zagłębia Węglowego Śląskiego 3, natomiast z Lublina i Torunia nie nadesłano ani jednego zdjęcia.

Ogółem z miast większych nadesłano 59 zdjęć, tj. 15%.

Całkowicie nie dopisały okręgi przemysłowe. Tylko ze Śląska nadesłano 3 zdjęcia, natomiast z Zagłębia Wałbrzyskiego i Okręgu Przemysłowego Łódzkiego nic.

Obok gór, bardzo dobrze były reprezentowane okolice nadmorskie i jeziorne. Z nad morza bowiem 47 zdjęć, jezior mazurskich i warmińskich 23 zdjęcia tj. razem 70 zdjęć. Wśród nich było 22 zdjęcia z nad rzeki 17 z nad jezior.

Turystyka wodna przedstawiona była bardzo dobrze, gdyż ze statkami rzecznymi i jeziornymi było 4 zdjęcia, z żaglowcami 33 zdjęcia, z kajakami rozmaitego typu 57 zdjęć.

O ile turystyka górska, wodna i narciarska były na konkursie uwzględnione dobrze, większą ilością zdjęć, o tyle nie dopisała zupełnie turystyka drogowa. Tylko jedno zdjęcie przedstawiało autostradę, dwa autobusy, jedno auto, jedno motocykle, dwa — rowery. Sań, pojazdów konnych i tramwajów nie widzieliśmy na fotografiach wcale. Widocznie sceny turystyki dro-

gowej są fotografowane bardzo rzadko, wzgl. ci którzy je mają nie nadsyłają ich na konkursy.

Typów ludowych z rozmaitych okolic Polski było 26, ale przeważnie nie był to folklor autentyczny, ale teatralny.

Do największych braków w konkursie fotografii należało prawie całkowite nieuwzględnienie turystyki masowej, ani wczasów pracowniczych. Z tych działów przysłano w sumie zaledwie kilka zdjęć, przeważnie stojących na średnim poziomie. W szczególności z turystyki masowej przysłano tylko 22 zdjęcia z uroczystości narodowych i państwowych jedno zdjęcie, z odpustów i jarmarków jedno zdjęcie, z wycieczek zbiorowych dzieci i młodzieży ani jednego zdjęcia, z wczasów sześć zdjęć, co jest stanowczo za mało w okresie, kiedy właśnie na zdjęcia z tego działu istnieje duże zapotrzebowanie.

Bardzo słabo przedstawiały się na konkursie uzdrowiska i kąpieliska nadmorskie. Przesłano zaledwie sześć zdjęć przeważnie z Sudetów i z nad morza. Jest to wprawdzie więcej, niż na poprzednim konkursie, gdyż z tego działu nie było zdjęć zupełnie. Tym niemniej nie stoi to w żadnej proporcji do zapotrzebowania na dobre i ożywione zdjęcia uzdrowisk i kąpielisk nadmorskich, jakie są potrzebne w dziale wydawnictw turystycznych.

Bardzo słabo przedstawiały się w tegorocznym konkursie zdjęcia zabytków zarówno co do ilości jak i co do jakości. Specjalnie mało bo zaledwie 10 nadesłano zdjęć zabytków sztuki, i to przeważnie tylko barokowych, renesansowych i klasycznych, oraz jeden zabytek budownictwa drewnianego. Raził brak zabytków romańskich, rokokowych, empirowych i gotyckich.

Ze specjalnych rodzajów turystyki najlepiej była uwzględniona turystyka górska z kilkudziesięciu zdjęciami, turystyka wodna o czym wspomniałem wyżej, narciarstwo z około 30-tu zdjęciami, wycieczki piesze zaledwie z kilku zdjęciami. Z rybactwa nadesłano 6 zdjęć, motorówkę tylko jedną, z campingu, polowań, obozów letnich i harcerstwa ani jednego zdjęcia, z automobilizmu zaledwie jedno zdjęcie, z kolarstwa dwa, z motocyklizmu jedno, z wycieczek autobusowych również jedno zdjęcie. Widocznie turystyka drogowa nie cieszy się powodzeniem u fotografów.

Szczupłe ramy artykułu kończą się, więc poruszę tylko na zakończenie tematy uwzględnione niedostatecznie, względnie nie uwzględnione wcale.

Niedostatecznie uwzględnione odbudowę powojenną Polski (8 zdjęć) budownictwo nowoczesne (kilka zdjęć), budownictwo drewniane (jedno zdjęcie), wystawy i targi (cztery zdjęcia), uzdrowiska (sześć zdjęć), fabryki (jedno zdjęcie), kopalnie (jedno zdjęcie), krajobrazy nizinne (dwa zdjęcia), i kilka działów turystyki wyżej wymienionych.

Natomiast nie uwzględniono wcale chociażby jednym zdjęciem hoteli i pensjonatów, ulicznego ruchu wielkomiejskiego, wsi polskiej, świeckiego budownictwa drewnianego (podsieniowych domów), stacji sportów zimowych, zabytków sztuki z kilku epok, o czym wspomniałem powyżej, pamiątek historii i martyrologii, pobojowisk ostatniej wojny, kamieniołomów, handlu, przemysłu i rzemiosła, kilku dziedzin turystyki masowej, wczasów i specjalnych działów turystyki, o których wspomniałem powyżej.

Naturalnie jest to rzeczą przypadku, bo z pewnością wielu autorów, którzy nadesłali zdjęcia na konkurs posiada zdjęcia, i to dobre zdjęcia z tych właśnie pominiętych tematów, a tylko przypadek zrządził, że ich na konkurs nie nadesłano.

Dominowały turystyka górska, wraz z narciarstwem i turystyka wodna we wszelkich postaciach. O ile idzie o tereny, miejscowości czy też okolice, to odnosiło się wrażenie, że jedne utrzymały się w modzie, względnie stały się modnymi, inne jeszcze popularności nie zyskały, lub dawną straciły.

Większość zdjęć dotyczyła Tatr, wśród których znalazły się zdjęcia nagrodzone pierwszą i drugą nagrodą, jezior Mazurskich i wybrzeża morskiego. Z gór poza Tatrami największą popularność wykazały kolejno Sudety, Pieniny i Beskidy Zachodnie.

Natomiast jest wiele interesujących terenów i miejscowości w Polsce. z których zdjęć nie nadesłano wcale lub prawie wcale. Wyliczę je tylko przykładowo ani jednego zdjęcia nie nadesłano z Ziemi Lubuskiej prawie żadnego z Jury Krakowskiej, zaledwie cztery z tak interesujących i malowniczych ruin zamków, zaledwie trzy zdjęcia ze Śląska Opolskiego, ani jednego z Zagłębia Dąbrowskiego, zaledwie trzy z województwa szczecińskiego poza wybrzeżem i Szczecinem, ani jednego z Żuław Gdańskich, tylko po jednym z Elbląga, Malborka, Kwidzynia i Wzgórz Elbląskich, ani jednego z pięknych miast warmińskich, zaledwie dwa z całego województwa bydgoskiego, obejmującego całe Kujawy i część Pomorza, ani jednego z Puszczy Białowieskiej, zaledwie jedno z Pojezierza Suwalsko-Augustowskiego, ani jednego z okolic Warszawy, ani jednego z miast i osad nad średnią Wisłą wraz z Płockiem, zaledwie trzy z Ziemi Łowickiej, ani jednego z miasta Łodzi i całego województwa łódzkiego poza Łowiczem i ani jednego z całego województwa rzeszowskiego, gdzie przecież istnieją malownicze okolice Środkowych Beskidów i Podkarpacia, interesujące ruiny zamków (Odrzykoń koło Krosna), stylowe pałace (np. Baranów, Krasiczyn, Łańcut), bogate w zabytki miasta i miasteczka (Przemyśl, Jarosław, Rzeszów, Krosno, Dukla, Biecz itd.), kopalnie nafty i rafinerie nafty w okolicach Krosna i Gorlic itd.

Jak wynika z powyższego zestawienia, istnieją jeszcze duże luki w naszej fotografii krajoznawczej. Przypuszczam, że w najbliższych latach podjęte będą starania o ich wyrównanie drogą konkursów specjalnych.

MIRON KOŁAKOWSKI

I Wystawa Fotografiki w Częstochowie

U człowieka myślącego każda wystawa sztuk plastycznych rodzi pytanie: po co ją urządzono? Czy była ona wynikiem potrzeby kulturalnej środowiska, realizacją pionierską zamierzeń jednostek lub grupy, czy wreszcie tylko rezultatem czyichś ambicji?

Najlepszą odpowiedzią na te wątpliwości zwykle jest efekt i wrażenie, wywierane przez wystawę oraz jej znaczenie. Jeśli chodzi o Pierwszą wystawę fotografiki urządzoną przez oddział Polskiego Towarzystwa „Fotograficznego w Częstochowie sprawa przedstawia się dość prosto. Otóż wydaje się, że mało było dotąd w Częstochowie imprez podobnego rodzaju, któreby cieszyły się taką popularnością i uznaniem jak właśnie ta wystawa. Oglądający ją często wyrażali zdumienie, że fotografika może osiągnąć podobnie wysoki poziom, i że zdobywa się na zdecydowany własny wyraz artystyczny. Spotkać można było kulturalnych ludzi, żywo interesujących się np. malarstwem, rzeźbą, grafiką, ale z lekceważeniem podchodzących dotąd do fotografii, jak z rozbrajającą szczerością, stwierdzili — przecież to też jest sztuka. Nie chodzi bynajmniej o to: protekcjonalne zaliczenie fotografii do sztuk plastycznych, ale o stwierdzenie braku znajomości fotografii nawet wśród ludzi o wyrobionym smaku artystycznym. Myślę, że ta reakcja publiczności winna nas wiele nauczyć. Otóż niewątpliwie Fotografia — ta przez duże „F" była dotychczas dostępna tylko dla wtajemniczonych. Szersze masy z nią się nie stykały, niemogły jej ani poznać, ani ocenić, czy też docenić. To też szeroko pomyślana akcja konkursów, wystaw, zakupu obrazów fotograficznych dla świetlic ma tutaj wielkie zadanie do spełnienia. Chodzi o wyrobienie smaku artystycznego mas, uświadomienie ich o tej dziedzinie sztuk plastycznych jaką jest fotografia i rozszerzenie kręgu jej wpływów, niezależnie od stałego podnoszenia tymi sposobami jej poziomu.

Wystawa Częstochowska jest objawem z jednej strony rozmachu i żywotności takiej akcji, a z drugiej strony oczywistym świadectwem „zamówienia społecznego" na nią.

Warunki lokalowe miała wystawa wprost idealne. Urządzono ją w obszernym szklanym pawilonie, specjalnie dla stałych targów i wystaw częstochowskich wybudowanym. Było 230 obrazów fotograficznych ładnie rozmieszczonych, dobrze widocznych i oświetlonych. Możnaby zrobić tylko dwie uwagi. A mianowicie obrazy lepiej wyglądają zawieszone na jakimś tle (ściana, parawan itp.), aniżeli w powietrzu w wolnej przestrzeni. I wreszcie koniecznie powinno się doprowadzić do tego, by obrazy fotograficzne były umieszczane w jednolitych, trwałych ramach, w przeciwnym razie wichrują się i wywierają dużo słabszy efekt. Wystawa poznańska i w Sopotach wskazały właściwą drogę rozwiązania tego problemu.

Poziom obrazów był dość równy, jakkolwiek umieszczono także około 30 słabszych prac, wystawionych dla zachęty autorów-początkujących amatorów. Nie można wprawdzie powiedzieć, że wystawa była przeglądem współczesnej fotografiki polskiej, tym niemniej obecność wielu czołowych polskich mistrzów obiektywu sprawia, że wystawa dawała zupełnie dobre wyobrażenie o ogólnym poziomie i zaintersowaniach polskiej fotografiki.

Pod względem techniki zdecydowanie króluje brom, zaledwie kilka obrazów było wykonanych w technice solaryzacji. Innych technik szlachetnych nie było zupełnie. Nie można z tego wysnuwać rzecz jasna wniosku, że te inne techniki obecnie są zarzucone, ale daje to podstawę do przyjęcia, że w twórczości współczesnej fotografików polskich techniki szlachetne są w nikłej mniejszości.

Jednym z najważniejszych powodów tego jest prawdopodobnie brak odpowiednich materiałów, drugim — rozszerzenie masowe fotografiki i w związku z tym dążenie do prostszych środków wypowiedzenia się. To ostatnie ma z kolei zdecydowanie dodatnią stronę: nasi fotograficy mają możność opanowania w sposób doskonały techniki bromowej, pozornie łatwej, a w gruncie rzeczy trudnej, ale dającej duże możliwości artyście. I właśnie na wystawie ta dążność do nagięcia techniki bromowej do potrzeb i wizji artystycznych rzuca się w oczy. Rezultaty są często udane, a nawet piękne. Przykładem takich właśnie osiągnięć jest Obrąpalskiej „Wieczór", Wawrzyniaka „Na śnieżnym szlaku" Cypriana „Targ na kwiaty", Poradowskiego „Widok z Trzech Koron". Odznaczają się one szczególnie piękną gamą półtonów, szlachetnością kolorytu obok mocnej kompozycji. Wymieniłem cztery obrazy zasadniczo różne co do rodzaju, ale odznaczające się świetnym zharmonizowaniem rozwiązania technicznego z koncepcją artystyczną i pełnym wykorzystaniem bromu. Z pośród solaryzacji zwracają uwagę prace dwóch kobiet: Obrąpalskiej „Murarze" i Heleny Hartwig „Kwiaty".

Omawiając kwestie techniczne trzeba podkreślić, że kilku wystawców z Gniezna hołduje fatalnej manierze lakierowania prac jakimś brudnym werniksem. Psuje to niektóre zupełnie dobre prace, jak np. Bireckiego „Mgła" czy „Manifestacja". A szkoda!

Większość wystawców jest wierna impresjonizmowi, spotyka się także jeszcze „nową rzeczowość", trochę, ale bardzo niewiele formalizmu i sporo nowego realizmu. W każdym razie impresjonizm wywiera najwyraźniejsze piętno

i nawet obrazy co do tematyki i zamierzeń odpowiadające nowemu realizmowi częstokroć tworzone są pod impresjonistycznymi wpływami. Tak jest np. ze znaną już z innych wystaw pracą Kaczanowskiego „Nowe Drogi".

U wielu wystawców zwraca uwagę staranność kompozycyjnego zbudowania prac. Najchętniej stosowany jest klasyczny ukośny układ kompozycyjny z akcentowanymi punktami mocnymi. Świetnym przykładem doskonałego rozwiązania kompozycyjnego tego typu jest odznaczony pierwszą nagrodą obraz Hermanowicza „Poranek na trasie W—Z". W obrazie tym imponuje ładne rozłożenie akcentów plastycznych na masę ludzi, przechodzących przez ulicę, przez co tworzą oni wrażenie całości kompozycyjnej, a nie przypadkowej grupy przechodniów. Ładne światło i wykończenie techniczne podkreślają jeszcze wrażenie wywierane przez ten obraz.

Pod względem tematyki na pierwszym miejscu znajduje się krajobraz, następnie portret, obrazy o treści społecznej, architektura itd. Z pośród prac o treści społecznej wiele jest znanych z konkursów „Praca Robotnika i Rolnika". Z prac w tym konkursie nie biorących udziału — o ile pamiętam — wybija się Hartwig „Tempo pracy" i mocny w wyrazie Kusznira „Przodownik pracy" (w tym ostatnim obrazie połączenie tła z postacią ma niepotrzebne ciemne smugi).

Jak zwykle dobre portrety wystawia Rosner, ciekawe jest „Studium" Skrzydłowskiego, urzeka wprost urokiem, techniką i kompozycją „Gejsza" Maksymiliana Myszkowskiego.

Bardzo ładnie rozwiązany jest kompozycyjnie „Domek przy drodze" Krakowiaka, oraz „Memento" Śmietańskiego.

Ciekawy także pod względem kompozycyjnym i technicznym są zdjęcia teatralne Nowickiego, a szczególnie „Powrót Syna Marnotrawnego".

Gdyby chcieć wymienić wszystkie dobre i ciekawsze obrazy, trzeba byłoby jeszcze długą listę ich opisać — dlatego poprzestajemy na tych kilkunastu charakterystycznych. Przy tej sposobności nasuwa się jedna ogólna uwaga. Wielu wystawców rozsyła na różne wystawy stale te same obrazy. Myślę, że to nie jest objaw najlepszy. Powinno się chyba dążyć do rozszerzenia twórczości, udoskonalania i wykonywania, że rozwija się ona, a nie stoi w miejscu. Jeśli wystawy mają uczyć — to muszą dawać ciągle nowy materiał, a nie grzęznąć w odświeżaniu dawnych dzieł. Twórczość i rozwój muszą się ze sobą zdecydowanie splatać.

Zasięg wystawy Częstochowskiej i zainteresowanie nią było bardzo duże. Dowodem tego — duża ilość nagród poza Zarządem Głównym PTF, przez Przewodniczącego MRN, Prezydenta Miasta, instytucje, firmy i stowarzyszenia. Objawem znamiennym jest, że wiele fabryk i biur zakupiło masowo bilety dla swych pracowników. To samo zrobiło szereg szkół. Ogólna ilość zwiedzających obracała się około 8.000 osób.

Trzeba więc, podsumowując bilans wystawy, stwierdzić — była to impreza udana, rolę swą spełniła znakomicie i ruch fotograficzny w Częstochowie niewątpliwie w znaczym stopniu ożywiła, co na swoje dobro może śmiało zapisać Polskie Towarzystwo Fotograficzne.

Komunikaty

Inż. Włodzimierz Pukalski i dr Tadeusz Przypkowski przygotowują się do wystąpienia z indywidualnym pokazem swoich prac.

* * *

PTF Oddział w Gdańsku wydał V swój ilustrowany Biuletyn. Biuletyn zawiera obok części ogólno-informacyjnej następujące artykuły: prof. Edmunda Zdanowskiego „22 lipca" i „O reportażu fotograficznym", inż. Mieczyława Wątorskiego „Pokłosie Wystawy Fotografii Krajoznawczej w Sopocie w sezonie 1949 r.", scenariusz „Rozmowa dziada z obrazami" oraz analizę 6 zdjęć zamieszczonych w poprzednim Biuletynie. Całość Biuletynu dobrze opracowana. Biuletyn daje rzeczową informację o działalności Towarzystwa.

* * *

W Komitecie Słowiańskim w Warszawie czynna była wystawa fotograficzna o Rumunii pod nazwą: „Rumunia, kraj naszych przyjaciół". Wystawa obejmowała 150 zdjęć obrazujących prace i osiągnięcia demokratycznej Rumunii. Wystawa zorganizowana została w związku z V rocznicę wyzwolenia Rumunii.

* * *

W Poznaniu, w holu Muzeum Wielkopolskiego odbył się w czasie od 15. 10. do 1. 11. 49 r. indywidualny pokaz prac Maksymiliana Myszkowskiego pod tyt. „Chopin". Wystawionych zostało 43 prace.

* * *

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie wprowadza do programu szkoleniowego Pracowni Konserwatorskiej wykłady i zajęcia praktyczne fotografii ze szczególnym uwzględnieniem fotografii konserwatorskiej ,rentgen, podczerwień itp.). Pracownia pozostaje pod kierownictwem prof. B. Marconiego. Wykłady fotografii i ćwiczenia praktyczne prowadzi Leonard Sempoliński.

* * *

Na Wystawie Prac Fotografów Amatorów otwartej 14. 11. 1949 r. w Budapeszcie w gmachu tamt. Stowarzyszenia Węgierskich Fotografów

Amatorów (Budapeszt, Belgrad — rakpart 17) z pośród nadesłanych przez Polskę 35 fotogramów przyznano jako I nagrodę Srebrny Medal Henrykowi Makarewiczowi z Katowic oraz 2 Medale Brązowe dla Bronisława Kupca z Wrocławia oraz Jerzego Strumińskiego z Poznania.

Z prasy

Życie W-wy Nr 21 — 1950

KONKURSY FOTOGRAFICZNE Z ZIMOWYCH WCZASÓW

Naczelna Dyrekcja Funduszu Wczasów Pracowniczych ogłasza zimowy konkurs fotograficzny pod hasłem „Na wczasy zimowe — po zdrowie".

Konkurs jest poświęcony wczasom świata pracy w okresie zimy i ma na celu, poza popularyzacją wypoczynku zimowego, zobrazowanie akcji wczasów pracowniczych jako ważnego zagadnienia gospodarczego i społecznego.

Konkurs dostępny jest dla wszystkich fotoamatorów, fotografików i zawodowych fotografów.

Fotografie należy przesyłać pod adresem: Naczelna Dyrekcja Funduszu Wczasów Pracowniczych, Warszawa, ul. Kopernika 36/40.

Nagrody wynoszą: I — 30.000 zł, II — 20.000 zł, III — 10.000 zł.

Sprawy fotografów zawodowych

W oparciu o Rozporządzenie Min. Skarbu z dn. 8 marca 1949 r. w sprawie wykonania Dekretu z dn. 25 października 1948 r., o podatku obrotowym, (Dz. Ust. nr 17), w którym to rozporządzeniu zawód artysty fotografa (fotografika) został zaliczony do działalności artystycznej i zwolniony od podatku obrotowego, wzrasta liczba członków naszego związku, dla których fotografika staje się głównym środkiem zarobkowania. W chwili obecnej na ogólną liczbę 52 członków — 22 pracuje w zawodzie fotografika.

Jest to zdrowy i pożyteczny objaw. Dzięki życiowemu podejściu czynników rządowych, artysta fotograf może poświęcić się całkowicie swej działalności i nie traktować fotografiki jako pobocznej amatorskiej rozrywki. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że fotografik poświęcając się całkowicie swemu zawodowi, ma prawo za swoją pracę osiągnąć pewne dochody materialne. Wychodząc z tego założenia Zarząd PZF postanowił opracować orientacyjny cennik obowiązujący członków naszego Związku, który ma za zadanie regulować ew. rozbieżności honorariów pobieranych przez fotografików.

Cennik obejmuje najbardziej typowe wykonywane prace i nie odnosi się do fotogramów o wysokiej wartości artystycznej, które będąc dziełami sztuki — nie mogą mieć ściśle ustalonej ceny.

Polski Związek Fotografików
Warszawa, Walecznych 27 m. 9
Tel. 10.53.12 PKO I-54421

CENNIK POLSKIEGO ZWIĄZKU FOTOGRAFIKÓW

A) Fotogramy (odbitki) wykonane z negatywów własnych, (autorskie) bez prawa reprodukcji:

format	13 × 18 cm lub mniejszy	zł 250,—
„	18 × 24 „	„ 500,—
„	23 × 30 „	„ 1.200,—
„	30 × 40 „	„ 2.500,—
„	40 × 50 „	„ 3.500,—
„	50 × 60 „	„ 5.000,—
„	1 mtr.²	„ 12.000,—

Ceny powyższe rozumieją się za odbitkę wykonaną w technice bromowej i nie obejmują prac wykonywanych w technikach specjalnych (np. fotomontaż, wtórnik, przetłok, guma, specjalny retusz pozytywowy itp.).

B) Prace zlecone bez prawa reprodukcji

1. Zdjęcia seryjne, małoobrazkowe:

ilość zdjęć:	1—3	zł 1.500,— za 1 szt.
„ „	4—10	„ 1.000,— „ „ „
„ „	powyżej 10	„ 700,— „ „ „

2. Zdjęcia seryjne w form. 6 × 9 cm:

ilość zdjęć:	1—3	zł 2.000,— za 1 szt
„ „	4—10	„ 1.500,— „ „ „
„ „	powyżej 10	„ 1.200,— „ „ „

3. Zdjęcia seryjne w form. 9 × 12 - 13 × 18 cm:

ilość zdjęć:	1—3	zł 3.000,— za 1 szt.
„ „	4—10	„ 2.500,— „ „ „
„ „	powyżej 10	„ 2.000,— „ „ „

Ceny łącznie z 1 odbitką form. 13 × 18 cm. Dalsze odbitki winny być liczone wg pkt. A.

Pod mianem serji, rozumie się serię zdjęć jednego rodzaju, (reprodukcje, reportaż, itp.) wykonanych bez konieczności zmiany miejsca pracy i zmiany warunków technicznych.

Do prac zamiejscowych dolicza się:

a) zwrot kosztów przejazdu, (koleje 2 kl. pośp., autobusy, hotele, pomoc techniczną itp.):
b) diety w wysokości zł 1.000,— za 1 dobę.

C) Prawa reprodukcji:

Za prawo reprodukcji obowiązuje honorarium określone aktualnym cennikiem „Zaiksu", lub oddzielna indywidualna umowa z zleceniodawcą.

D) Prace specjalne:

Fotogramy wymagające specjalnego opracowania, nie są objęte niniejszym cennikiem. Honoraria za tego rodzaju prace są ustalane każdorazowo przez autora.

Dolną granicę honorarium za fotogram do form. 30 × 40 cm, ustala się na zł 5.000,—. W wypadkach wątpliwych odnośnie do poziomu prac i wysokości honorarium — opiniuje Komisja Kwalifikacyjna Polskiego Związku Fotografików.

L. Sempoliński — Sekretarz
Jan Bułhak — Prezes

Członkowie PZF, którzy pracują całkowicie lub dodatkowo w zawodzie fotografika i osiągają z tego tytułu pewne dochody, mogą uzyskać odpowiednie zaświadczenie wystawione przez PZF dla urzędów skarbowych. Oczywiście, zaświadczenia takie będą wydawane jedynie tym członkom związku, którzy nie prowadzą tzw. zakładu fotograficznego o charakterze przemysłowym lub rzemieślniczym, dostępnego dla publiczności (reklamy, wywieszki itp.). Zakłady tego typu, będąc przedsiębiorstwami użytkowo-usługowymi, w myśl Prawa Przemysłowego, podlegają Izbom Rzemieślniczym.

* * *

W związku z Planem 6-cio letnim, Rada Związków Artystycznych przedłożyła Min. Kultury i Sztuki plany inwestycyjne poszczególnych stowarzyszeń artystycznych. Polski Związek Fotografików wystąpił o przyznanie kwoty złotych 24.243.000,— na budowę i urządzenie siedziby Związku o kubaturze ok. 3500 mtr.^{3} (sala wystawowa, odczytowa, biblioteka, pomieszczenia biurowe itp.), oraz zł 12.670.000,— na budownictwo mieszkaniowe dla członków Związku. Postulaty Rady Związków Artystycznych są w trakcie załatwiania.

* * *

W skład Rady Związków Artystycznych wchodzą nast. stowarzyszenia: 1. Związek Kompozytorów Polskich; 2. Stowarzyszenie Architektów R. P. (SARP); 3. Związek Polskich Artystów Plastyków; 4. Związek Autorów, Kompozytorów i Wydawców „ZAIKS"; 5. Polski Związek Fotografików; 6. Związek Historyków Kultury i Sztuki; 7. Związek Literatów Polskich.

* * *

W dn. 19 października 1949 r., Zarząd PZF. złożył w Min. Kult. i Sztuki oraz w RZA preliminarz budżetowy na rok 1950 w wysokości zł 4.806.000,—. W powyżej kwocie mieści się zł 4.656.000,— subwencji, o przyznanie której zabiega Zarząd PZF. W odpowiedzi na przedstawiony preliminarz, Min. Kult. i Sztuki przyznało PZF zł 1.020.000,— subwencji, płatnej w ratach miesięcznych po zł 85.000,—. Subwencja ta jest przenaczona na aktywizacje Związku lecz nie obejmuje kosztów administracyjnych. Ponieważ podjęcie subwencji i uaktywnienie Związku wymaga choćby skromnej rozbudowy biura, zaangażowania pomocy buchalteryjnej, biurowej itp., a wpływy ze składek członkowskich nie są w stanie pokryć nawet części kosztów administracyjnych, Zarząd PZF usiłuje znaleźć jakieś rozwiązanie tej palącej sprawy.

* * *

W związku z nowelizacją Prawa Autorskiego, w RZA rozpatrywane są wnioski poszczególnych związków artystycznych. PZF bierze czynny udział w obradach Prezydium Rady, wysuwając kilka istotnych postulatów.

* * *

Rada Związków Artystycznych informuje, że doroczne walne zebranie członków poszczególnych związków art. (a więc i PZF) odbędą się dopiero po zjeździe związków artystycznych, który ma nastąpić w połowie maja rb. Na zjeździe ma być m. in. rozpatrywana sprawa nowelizacji Prawa Autorskiego i projekt powołania do życia funduszu twórczości artystycznej.

* * *

Decyzją Zarządu PZF zostali przyjęci do Związku nast. nowi członkowie:

1. inż. Tadeusz Jankowski, Warszawa, ul. ks. Mackiewicza 1.
2. Michał Nowicki, Warszawa, ul. Rakowiecka 6 m. 23.
3. Jerzy Dulewicz, (czł. b. FK-Wil.) Bydgoszcz, al. 1 Maja 51 m. 10.
4. Aleksander Zakrzewski, (czł. b. FK-Wil.) Łódź, ul. Wyspiańskiego 10.

Z ruchu wydawniczego

L e n u e n P h o t o g r a p h i e (Akt w fotografii. Tekst M. Natkina, zdjęcia: Boucher, Brassai, Jahan, Sougez. Paryż, r. 1949).

Niedobrze, gdy oglądając wydawnictwo, podane jako artystyczne, wypada postawić sobie pytanie: sztuka, czy tylko pornografia? A właśnie to pytanie budzi ten album.

Czym jest pornografia? Sądzę, że można ją określić jako zboczenie, polegające na doznawaniu podniecenia seksualnego i przyjemności w uczuciu wstydu cudzym i własnym. O ile przekracza ona indywidualną odporność moralną odbiorcy i nie przedstawia wartości artystycznej lub intelektualnej, którąby mogła odegrać rolę odtrudki — staje się w założeniu i skutkach podobna do prostytucji przez nieposzanowanie godności ludzkiej. W swojej szkodliwości społecznej jest szczególnie niebezpieczna, bo podstępna, gdy przybiera maskę sztuki: jak ona, działa emocjonalnie za pośrednictwem zmysłów, wywołując zmiany psychiczne. Sztuka uszlachetnia; pornografia prowadzi do obniżenia lotu — aż do upodlenia włącznie.

„Dla czystego wszystko jest czyste" (Geothe). Ten sam przedmiot, między innymi to samo dzieło sztuki, może być przeżyty pięknie i właśnie „czysto" — i może stanowić specyficzną pokusę, katalizator specyficznego nastroju. Ale aczkolwiek żaden temat sam przez się zdrożnym nie jest, sposób jego podania może mniej lub więcej sprzyjać powstaniu lub rozwinięciu tych czy przeciwnych emocyj.

Związek pomiędzy nagością a pornografią nie jest tedy bynajmniej konieczny: jego zakres u ludzi duchowo zdrowych jest wogóle raczej ograniczony. Niema go u lekarza względem atlasu anatomicznego. Trudno by go się dopatrzeć w rzeźbie starogreckiej, gdzie nagość jest wyrazem zdrowia, pogody i równowagi ducha: w sztuce średniowiecznej, gdzie oznacza nędzę i ma-

łość. Nawet w baroku flamandzkim, gdzie jest ona sztandarem jurności, bujnej radości życia zwierzęcego — pornografii jest bardzo mało.

Podłoże dla sztuki pornograficznej stwarza typ życia, gdy chleb i dach nad głową zapewnione, a energia i zapas sił nieużytych przez pracę, nie wyżytych także w zajęciach intelektualnych, jak nauka, lub fizycznych, jak sport, znajduje ujście w erotyźmie, przerastającym potrzebę biologiczną. Wtedy się zjawia ta atmosfera poszukiwania pikannej używki lub podniecającego zabijania czasu, oddana genialnie w „Związkach niebezpiecznych" Chaderlos de Laclos, a żywa zwłaszcza wśród rentierów końca XIX wieku i na początku XX-go.

„Narodziny Wenus" Botticellego znieprawić nie mogą; mogły by podrażnić erotycznie tylko kogoś już znieprawionego i kulturalnie bardzo nieprzyjemnego. Lecz realizm fotografii przedstawia w tym kierunku większe niebezpieczeństwo. A właściwie nie realizm — pamiętam realistyczne akty fotograficzne Drtikola, Thorka, Nory Dumas, do pewnego stopnia Szporka, wypowiadające harmonijnie i poważnie, poprzez ciało, całego człowieka; lecz ta doza realizmu, jaka pozostaje w fotografii zwanej (niesłusznie) impresjonistyczną: nieco idealizującej, a w zastosowaniu do tego tematu — ckliwo sentymentalnej, pozornie rozrzewnionej...

Otóż omawiany tomik nie jest wolny ani od krokodylej łezki, ani nawet od bardziej bezpośredniego atakowania wrażliwości seksualnej odbiorcy. Podawanie torsów i kończyn bez głów (jak gdyby głowa mogła kiedykolwiek odbierać sens lub wartość plastyczną reszcie postaci!), pozy...no, prowokujące, podkreślanie niektórych szczegółów anatomicznych stron „recto" i „verso" cieniem lub gestem — każą zaliczyć niektóre zdjęcia do towaru księgarenek „specjalnych".

Jak powiada przysłowie „beczkę miodu psuje łyżka dziegciu". Charakter wyżej opisany niektórych fotografii refleksuje i na resztę albumu i zabarwia naprawdę ładne, posągowe i niepozbawione poezji inne akty (np. wszystkie Emanuela Sougeza). Nie ratuje całości poziom techniczny zdjęć i reprodukcyj oraz wielce estetyczne operowanie światłocieniem. Tymbardziej nie mogą jej uratować dziwactwa w rodzaju solaryzacji lub fotomontażu (ściślej — bromu kombinowanego) o efektach jeśli nie przypadkowych, to godnych przypadku: bo jeśli np. połączenie aktu z włosami, okrywającymi go kaskadą trzykrotnie odeń szerszą, jest przemyślane, to biedna to głowa, która je tak przemyślała. Chyba, że chodziło o reklamę środka na porost włosów?

J. Sunderland

* * *

American photographs („Fotografie amerykańskie") Walkera Evansa. Wydawca: Muzeum Sztuki Nowożytnej, Nowy York 1938.

Z osoby wydawcy wynika, że ten album ma pretensję do sztuki. Według komentarza Lincolna Hirsteina „fotografie te... nie są zupełnie łatwe do obejrzenia. Odpychają one powierzchowne sporzejnie. Są tak pełne faktów, że należy je oglądać raczej starannie, niż pospiesznie. Leży przed wami oblicze narodu. W drugiej części widzi się pracę Evansa, dotyczącą trwałego faktu swoistej ekspresji amerykańskiej, bez względu na jej formę jaką przybrała, w rzeźbie, malarstwie czy archtekturze: ten rodzimy akcent odnajdziemy też w balladach górali i cowboyów Kentucky, w kompozycjach Stephena Fostera, opartych na irlandzkiej muzyce ludowej i we współczesnej muzyce swingowej".

Taki widocznie jest pogląd wydawców. Nie czuję się kompetentnym do kwestionowania ich sądu; ale na czym się opiera — nie rozumiem. Chyba, że chodzi o przedstawienie jakiegoś chaosu elementów nieuzgodnionych, niezżytych, jazgotliwie skłóconych, jaskrawo kontrastujących między sobą — wrącego, bulgocącego, szumiącego tygla rzeczy i dążeń. W każdym razie nie odczuwam zachwytu wobec drobiazgowej, inwentaryzacyjnej fotografii krzykliwych reklam lub szablonowych domków rzekomo gotyckich lub pseudo „kolonialnych" w ujęciu przeważnie nudno frontalnym.

Element tematyczny ludzki nieistniejący, z dwoma, trzema wyjątkami.

Osobiście tedy scharakteryzowałbym ten tom jako zbiór możliwie najbrzydszych tematów w interpretacji możliwie nieciekawej. A może nie zamierzono go jako dzieło sztuki (w naszym, emocjonalnym rozumieniu sztuki), lecz jako przesłankę do czysto myślowej syntezy, której dokonanie powierzono całkowicie odbiorcy, a której wynikiem winna być walka? Za tym przemawiają fotografie cmentarza samochodów, noclegów na progach sklepów, pokoju mieszkalnego, ozdobionego reklamą „Coca-cola...".

J. Sunderland

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAKTOR: Marian Schulz, REDAKTOR TECHNICZNY: mgr Zygmunt Obrąpalski. — KOREKTA LITERACKA: mgr Marian Kornicki. ADMINISTRACJA: Włodzimierz Nowakowski — Poznań, ul. Dominikańska 2 m. 3, telefon 38-37, w godz. 15—18. Nakład 1300 egz. Druk oraz ilustracje: Druk. Zakł. Dosk. Rzem. w Poznaniu. Wszelkie prawa przedruku zastrzeżone. Redakcja nie zwraca nadesłanych rękopisów i zastrzega zmiany w tekście. Nadesłane artykuły honoruje się od wiersza. Konto PKO V-1188. Cena ogłoszeń: cała strona 10.000,— zł; 1/2 strony 6.000,— zł; 1/4 strony 3.500,— zł. Cena ogłoszeń w komunikatach za wiersz: 20,— zł (wiersze rozpoczęte liczą się jako pełne).

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. telefon 526-71.

K-I-12624